

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Viestinnän koulutusohjelma

Tatu Eronen

MONIKAMERATEKNIIKAN VAIKUTUKSET LAPSILLE
SUUNNATUSSA DRAAMASARJASSA

Opinnäytetyö
Marraskuu 2013



OPINNÄYTETYÖ
Marraskuu 2013
Viestinnän koulutusohjelma

Länsikatu 15
80110 JOENSUU
p. 013 260 6906

Tekijä
Tatu Eronen

Nimeke
Monikameratekniikan vaikutukset lapsille suunnatussa draamasarjassa

Tiivistelmä

Monikameratekniikka on lisääntynyt draamakuvauksissa. Opinnäytetyön aiheena on monikameratekniikan käyttö draamatuotannossa. Lisäksi, työ tutkii syitä monikameratekniikan valintaan sekä kuvaustavan vaikutuksia ammattiryhmissä, tuotantovaiheissa ja lopputuloksessa.

Monikameratekniikan vaikutuksia on selvitetty seuraamalla Yleisradion Närpiäiset -lastenohjelmaa esituotannosta aina jälkitöihin saakka. Työssä on verrattu monikameratekniikkaa yhdellä kameralla kuvattuun draamaan. Tutkin monikameratekniikan vaikutusta tarinaan ja kuvaan, sekä tarinan ja kuvan välisiä kompromisseja parhaaseen lopputulokseen pääsemiseksi kohderyhmää ajatellen. Tuloksista saadaan selville, mitä lisäarvoa monikameratekniikka tuo ja mitä haittapuolia monikameratekniikasta on draamatuotannolle. Opinnäytetyö on laadullinen tutkimus, jossa tutkimusmenetelmiä olivat osallistuva havainnointi ja haastattelut.

Kieli
suomi

Sivuja 71

Liitteet 2

Asiasanat
monikameratekniikka, draama, lastenohjelma, Yleisradio



THESIS
November 2013
Degree Programme in communication
Länsikatu 15
FI 80110 JOENSUU
FINLAND
p. 013 260 6906

Author
Tatu Eronen

Title

Effects of multiple-camera technic for children's drama series

Abstract

Multiple-camera technics use has increased in drama production. This thesis researched multiple-camera technic and its utilizing in drama production. The goal of the study was to find reasons for choosing multiple-camera technic. In addition, what sort of effects it had to the profession groups during production, to the different production phases and to the final outcome.

Multiple-camera technic was mainly studied when filming a children's television program *Närpiäiset* for Finland's national public service broadcasting company all the way from preproduction to postproduction. In the study, drama which was manufactured with multiple-camera technic was compared to drama that was filmed with a single camera. In addition, multiple-camera technics effect to the story and image was researched and what kind of compromises between the story and image was made when optimal outcome was wanted for the target audience. Based on the research results it was found out what kind of added value and downsides multiple-camera technic brought to the television drama production. The thesis was executed as a qualitative research. Committed observation and interviews were used as a research methods.

Language
Finnish

Pages 71

Appendices 2

Keywords

Multiple-camera technic, drama, serie, children's program, Finland's national public service broadcasting company

Sisältö

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Johdanto | 5 |
| 2 | Johdatus tutkimukseen | 5 |
| 2.1 | Tutkimus | 5 |
| 2.2 | Tutkimuskohteet | 7 |
| 2.3 | Tutkimusmenetelmät | 8 |
| 3 | Lapset Yleisradion lastenohjelmien katsojina | 9 |
| 3.1 | Monikamera Yleisradiolla | 9 |
| 3.2 | Lapset ja televisio | 11 |
| 3.3 | Yleisradion arvot ja periaatteet | 12 |
| 3.4 | Närpiäiset lastendraama | 13 |
| 3.5 | Lapset kohderyhmänä | 14 |
| 4 | Monikameran vaikutukset lastendraamassa | 16 |
| 4.1 | Monikameran tehokeinot | 16 |
| 4.2 | Monikamera kuvaustapana | 19 |
| 5 | Käsikirjoitusvaihe ja ennakkovalmistelut | 22 |
| 5.1 | Närpiäisten käsikirjoitusvaihe | 22 |
| 5.2 | Onko käsikirjoitus muokattavissa monikameramuotoon? | 23 |
| 5.3 | Ohjaaja ja käsikirjoitus | 27 |
| 6 | Ohjaajan näkökulma suunnittelu- ja kuvausvaiheesta | 27 |
| 6.1 | Monikameradraaman ohjaus | 27 |
| 6.2 | Näyttelijät monikamerakuvauksessa | 29 |
| 6.3 | Näyttelijäohjaaminen | 31 |
| 6.4 | Suunnittelu ja yhteistyö | 35 |
| 6.5 | Ohjaaja ja kuva | 36 |
| 6.6 | Kohtausten rakentaminen monikameratekniikalla | 37 |
| 7 | Monikameran kuva | 41 |
| 7.1 | Valaiseminen | 41 |
| 7.2 | Kameramiehet | 46 |
| 7.3 | Jälkityöt ja leikkaus | 49 |
| 7.4 | Rytmi | 51 |
| 8 | Monikameran taloudellinen näkökulma | 53 |
| 8.1 | Resurssit | 53 |
| 8.2 | Monikameradraaman tulevaisuus | 58 |
| 9 | Yhteenveto | 61 |
| | Lähteet | 65 |

Liitteet

| | |
|---------|---|
| Liite 1 | Mervi Pynnösen haastattelu |
| Liite 2 | Närpiäiset Vahinko jakson käsikirjoitus |

1 Johdanto

Opinnäytetyö selvittää monikameratekniikan hyödyntämistä lastendraamassa. Monikameran valitseminen draamatuotantoon on hyödyllinen ja tehokas tapa tuottaa laadukasta draamaa. Monikameratekniikalla on mahdollista nostaa tarina uudelle tasolle, mutta yhdellä kameralla saavutetaan laadukkaampaa kuvaa. Kuvaustapaa valittaessa on mietittävä, miten päästään parhaaseen lopputulokseen kohderyhmää ajatellen. Yleisradiolla työskennellessäni aloin tutkia tätä lasten monikameradraamatuotannossa, vaikka vaihtoehtoisesti ohjelma olisi voitu toteuttaa yhdellä kameralla. Tuotannon suunnitteluvaiheessa päätettiin, että ohjelma toteutetaan monikameratekniikalla perinteisesti yhdellä kameralla ja sen avulla toivottiin pääsevän parempiin tuloksiin.

Opinnäytetyö tutkii, miksi monikameratekniikka valittiin kuvaustavaksi. Ratkaisu muuttaa tuotannossa paljon ja tuo sekä hyötyjä että haasteita eri ammattiryhmille. Kuvaustavan valinta on Yleisradiolla harkittu päätös, jolla pyrittiin nostamaan ohjelman tarinankerronta uudelle tasolle. Konflikteja monikameratuotannossa syntyy, kun kuvaustapa on valittu tarinan ehdoilla, mikä vaikuttaa kuvan laatuun. Tehtyjen ohjelmien perusteella kuvanlaatu monikamerassa on huomattavasti heikompaa yhteen kameraan verrattuna. Monikameratekniikalla ohjelmasta pyritään tekemään parempi kohderyhmää ajatellen ja tuomaan kuvaustavan hyöty siitä ohjelmalle aiheutuvien rasitteiden yläpuolelle. Tutkin ammattiryhmien ja tuotantovaiheiden kautta, mitä lisäarvoa monikameratekniikka tuo lastendraama Närpiäisille.

2 Johdatus tutkimukseen

2.1 Tutkimus

Sain idean opinnäytteeseeni työskennellessäni Tampereen yleisradiossa lasten ja nuorten toimituksessa. Valmistelimme tuotantoa nimeltä Närpiäiset. Närpiäiset on uusi lasten draamatuotanto, joka toteutetaan monikameratekniikalla, joten se toimii hyvänä tutkimuskohteena ilmiölle. Aluksi havainnoin eriäviä mielipiteitä tarina- ja kuvalähtöisten

ihmisten välillä. Tuotantotapa aiheutti keskustelua ja poiki paljon mielipiteitä, jossa asenteet kuvaustapaa kohtaan olivat eri ammattiryhmien välillä erilaisia. Aloin vertailemaan millaisia vaikutuksia kameramäärällä on ohjelman lopputulokseen. Opinnäytetyössäni havainnointi painottuu tuotantovaiheeseen ja sen tuomiin haasteisiin. Tutkimukseni sisältää kaikki tuotannon eri vaiheet suunnittelusta aina jälkitöihin.

Työssä selvitetään yhden ja kolmen kameran tuomat edut ja haitat, sekä kompromissit parhaaseen lopputulokseen pääsemiseksi. Mitä parhaaseen laatuun ja lopputulokseen vaaditaan ja millaisia kompromisseja on jouduttu tekemään tinkimättä tarinasta tai kuvasta? Millä tavoin monikameratekniikkaa käyttämällä voidaan päästä haluttuun lopputulokseen? Työ keskittyy monikameratekniikan hyödyntämiseen draamassa. Tutkimus on kvalitatiivinen ja sen kokemusperäinen osa perustuu toiminnan havainnointiin.

Laadullisella aineistolla tarkoitetaan pelkistetyimmillään aineistoa, joka on ilmaisultaan tekstiä. Teksti voi olla syntynyt tutkijasta riippuen tai riippumatta. Esimerkkejä edellisistä ovat erimuotoiset haastattelut ja havainnoinnit. (Eskola & Suoranta 1998, 15.) Aloin seuramaan tuotantoa tästä näkökulmasta ja keräämään tietoa muistiinpanojen avulla. Jalostin ideoita opinnäytetyönaiheeksi, keräsin tietoa, havainnoin ja kirjoitin ne muistiin.

Piilohavainnointi tarkoittaa sitä, että olin mukana tuotannon työryhmissä normaalina työntekijänä eikä muut työntekijät tiedäneet minun tekevän aiheesta tutkimusta. Muiden tietämättömyys todennäköisesti johti rehellisimpiin vastauksiin, koska he suhtautuivat minuun työntekijänä, eikä tutkijana. En pystynyt itse vaikuttamaan saamiini vastauksiin. Harjoittelun aikana tein piilohavaintoja, joita käytin opinnäytetyöni aineistona. Käytän työssäni tuotannossa mukana olleilta ihmisiltä keräämiäni havaintoja.

Laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on, että tuotannosta saa todenmukaisen käsityksen (Alasuutari 2011, 84-85). Kaikki tuotantoon liittyvät ratkaisut liittyvät toisiinsa, joten saadaan laaja kuva miksi ollaan päädytty tiettyyn ratkaisuun koskien tuotantoa. Tuotantoprosessia ajatellaan kokonaisuutena eikä yksittäisinä tapahtumina. (Hirsjärvi 2009, 161.) Kvalitatiiviselle eli laadulliselle tutkimukselle ominaista on että, vastaamista ei ole rajoitettu, vaan jokainen ilmaisee asiansa omin sanoin. Tilanteita ei järjestetty tutkimustani varten, vaan tuotantoon mukaan tuleminen työntekijänä avasi mahdollisuuden

haastatteluille. Sain useista tutkimuskohteista yksityiskohtaisempaa tietoa kuin esimerkiksi kvantitatiivista tutkimusta käyttäen.

2.2 Tutkimuskohteet

Kenttätyö on erityinen tapa päästä enemmän tai vähemmän läheisiin kosketuksiin tutkittavien kanssa. Silloin kun tutkija pyrkii säilyttämään tutkittavan ilmiön sellaisena, kun se on (manipuloimatta tutkimustilannetta), voidaan puhua pyrkimyksestä tavoittaa tutkittavien näkökulma. (Eskola & Suoranta 1998, 16) Opinnäytetyötäni varten sain luvan olla mukana tutkimassa ilmiötä monikameramaailmasta ja olin mukana tekemässä lasten monikameradraamaa Yleisradiolla.

Tutkin tuotantoa siten, että pidin päivittäin muistiinpanovälineet lähelläni ja raportoin mielenkiintoiset ja lopputyötäni koskevat asiat välittömästi. Suoritin avoimia haastatteluja, jotka kohdistuivat laajasti eri ammattiryhmille ja tuotantoon vaikuttaville tekijöille. Näin minulla oli mahdollisuus saada todella laaja käsitys siitä, miten eri tuotannon sektorit ajattelevat samoista asioista ja miten heidän näkemyksensä poikkeavat toisistaan. Tutkin työntekijöiden suhtautumista monikameratuotantoon sekä vaikutuksia heidän normaaliin työhönsä.

Suurimmista havainnoinnin kohteistani oli tuotannon ihmisten suhtautuminen draaman tekoon joko tarina- tai kuvalähtöisesti. Sain kerättyä paljon tietoa siitä, miten pienetkin asiat vaikuttavat tuotannossa ja lopputuloksessa. Sain olla tuotannossa todella lähellä ohjaajaa ja seurata hänen ratkaisujaan. Itse kuvauksissa sain seurata eri työmuotoja ja ratkaisuja näissä olosuhteissa. Ennakkoluulot ja niiden rikkoutuminen monikameratekniikkaa kohtaan olivat eri työryhmissä läsnä päivittäisessä työskentelyssä.

Tutkimukseni rajoitin monikameratekniikalla suoritettavaan draamaan, jonka kohderyhmänä on lapset. Hankkimani tieto soveltuu kyllä laajempaankin kohde- ja katsojaryhmään, mutta tekemämme sarja oli kohdistettu lapsille, ja sen ratkaisuissa on otettu kohderyhmä vahvasti huomioon. Samoja sääntöjä, tuloksia ja käytäntöjä ilmenee yleisesti monikameradraamoissa. Yksi- ja monikameratekniikkaa tutkiessani jätin ulkopuolelle muun muassa tapahtumat, urheilukisat, game show sekä suorat lähetykset. Tutki-

muksen kohde on studiolaravasteissa näytelty lasten monikameradraama.

Ongelmana on, että laadullinen aineisto ei lopu koskaan. On rajattava tiedon keruu siten, että se palvelee opinnäytetyötäni. Aihealueessa kaikki vaikuttaa kaikkeen ja on käytettävä tietty määrä tietoa ja voimavaroja tietyn asian tutkintaan (Eskola & Suoranta 1998, 19).

2.3 Tutkimusmenetelmät

Olin itse töissä eri tuotannon eri tehtävissä ja mukana eri osa-alueiden tekemisessä, ja siksi osallistuva havainnointi oli tärkein tiedonlähteeni. Tiedonkeräyksen yhteydessä paljastui asioita, joita ei havainnoimalla voinut saada tai tutkia. Ne olivat tärkeitä vaikuttavia asioita vastauksien pätevyyden kannalta. Näissä tapauksissa oli pohjauduttava vain pelkästään lähteisiin, esimerkkinä kohderyhmän tutkinta ja lasten mieltymykset vastaaviin ohjelmiin.

Työharjoittelun aikana tutkin, raportoin ja käsittelin saadut tulokset. Tutkimus perustui vierestä seuraamiseen ja tekemiseen itse. Suoritin kyselyjä ja avoimia haastatteluja epävirallisesti tuotannon aikana, ja sain sitä kautta tietoa asioista, joita ei käynyt ilmi päivittäisessä tekemisessä. Tuotannon työntekijöiden haastatteluilla tavoitteena on selvittää, mitä on eri työryhmien edustajat ajattelevat monikameratekniikasta työtapana. Haastattelu kentällä oli pikemminkin keskustelua, joka tapahtui minun eli tutkijan aloitteesta ja johdattelemana tiettyyn suuntaan. (Eskola & Suoranta 1998, 86.)

En suunnitellut haastattelujani lainkaan, vaan sen aihe ja kysymykset riippui tarvittavasta tiedosta sillä hetkellä. Usea henkilö ei tiennyt minun tutkivan ilmiöitä työtäni varten, vaan pidin tietoisesti matalaa profiilia saadakseni mahdollisimman puhdasta ja luonnollista tietoa asiasta. Näin sain seurata tuotantoa ja toimia ilman vaikutustekijöitä tai ihmisten käyttäytyminen ei muuttuisi tiedon myötä.

Tutkimusmenetelmiini kuului kokeileminen ja itse tekeminen, jossa sain suoran kuvan asiasta. Käsitykseni ei perustunut enää muiden sanoihin ja kokemuksiin. Toimin ohjaajan apuna ja sain seurata hänen metodeitaan ja työskentelytapojaan tuotannon ajan ja si-

tä kautta sain myös kokonaiskuvan tuotannosta. Ohjaajan ratkaisuja tutkiessani havainnoin myös, miten ne vaikuttavat työryhmään monikameratuotannossa. Tavoitteena on ymmärtää tutkimuskohdetta olemalla siinä läsnä ja havainnoimalla tapahtumia ympärillä. Ymmärtäminen helpottui huomattavasti, kun sain itse tehdä. Lastenmonikamera-draamaa tehdessäni opinnäytetyöni keskittyy myös lapsiin niin katsojina kuin kohde-ryhmänä. Tutkimuksen tuloksina on mielipiteitä, erilaisista kokemuksista, käytännöstä koottuja tuloksia ja raportteja.

Seurasin kuinka ongelmat ratkaistiin kompromissein tarinaa että kuvaa ajatellen niin, että niistä ei tarvitse tinkiä tätä kyseistä kuvaustapaa käyttäen. Suoria vastauksia kysymyksiini ja tutkimukseeni en aina saanut, mutta seuraamalla työskentelyä ja ollessani itse mukana voin päätellä kysymyksiini vastaukset. Lisäkysymykset ja haastattelut puutteellisiin tietoihin löytyivät tarvittaessa. Usein tutkimusaineistoksi valitaan ihmisten kokemukset puheen muodossa, jolloin tutkimusaineisto kerätään haastatteluina. (Vilkkä 2005, 36). Objektivismilla tarkoitetaan sellaista selittämistä, jossa tutkimuskohdetta katsellaan ikään kuin ulkoapäin, puolueettoman päältäkatsojan näkökulmasta (Eskola & Suoranta 1998, 17).

3 Lapset Yleisradion lastenohjelmien katsojina

3.1 Monikamera Yleisradiolla

Monikameratuotannon historia ulottuu 1920-luvulle. Kameratuotanto yleistyi ja haluttiin mahdollisimman välitöntä ja tarkkaa, joten kuvaan alettiin käyttää montaa kameraa. Jo varhain kameran synnystä monikameratekniikkaa on käytetty ja ajan myötä yleisimpiä monikameratekniikalla tuotettuja ohjelmia on sitcom, keskustelut, uutispaikat ja konsertit. (Todorovic 2006, 7.) Ensimmäisen monikameradraama oli ”The Queens Messenger”, jonka CBS kuvasi ja lähetti vuonna 1928. Kanava tunnettiin silloin nimellä W2XAD. Vuotta 1925 pidetään television synnyinvuonna ja siitä eteenpäin monikameratekniikkaa on hyödynnetty erilaisissa televisiotuotannoissa. (Jacobson 2010, 33.)

Monikameratekniikkaa on hyödynnetty Yleisradiossa aina sen draamaohjelmien tarjonnan yleistyessä. Yleisradion historia ei ylety 1920-luvulle ja kehitys ei ollut samanlaista Suomessa kuin television ja kameroiden edelläkävijöillä. Yle lähetti ensimmäisen TV-lähetyksen vuonna 1958 Suomen Televisiona. Ensimmäisistä lähetyksistä lähtien nousu on ollut vankkaa ja Yleisradio on tuottanut valtavan määrän kotimaisia draamasarjoja ja lähetyksiä. Yli 70 % suomalaisista tv-ohjelmista ja lähes 90 % toimitetuista radio-ohjelmista on Ylen kanavilla. Tunnetuimmista Ylen lastenohjelmista on makasiiniohjelma Pikku Kakkonen, joka on voittanut useita lasten ja nuorten ohjelmapalkintoja. Ensimmäinen Pikku Kakkonen lähetettiin vuonna 1977. (Voutila 2004, 17.)

Aina ensimmäisistä Yleisradion lähetyksistä alkaen on lähetetty myös lastenohjelmia. Radiossa lastenohjelmat aloitettiin jo vuonna 1926, joka kertoo, että lapsille suunnattu ohjelma on ensimmäinen ja pisimpään yhtäjaksoisesti jatkunut kohderyhmä Suomessa. (Voutila 2004, 17.) Lapsille ja nuorille on Yleisradiossa aina tehty ohjelmia, ja Yle on saanut siitä myös historian aikana paljon tunnustusta laadukkaasta kotimaisesta työstä. Yleisradio tekee ohjelmaa myös laajasti nuorille. Kouluikäisille on tarjolla muun muassa Galaxi, joka on katsotuin nuorten makasiini Yleisradiossa.

Filmille ei voitu tehdä valmista ohjelmaa, koska se oli kehitettävä ennen jatkokäsittelyä. Television alkuaikoina ei ollut käytössä kuvanauhoitusta. Nauhurit tulivat vasta 1960-luvulla. Suoria TV-lähetyksiä ei voi leikata kuten filmiä, vaan leikkaaminen tapahtuu ”lennosta” sähköisen leikkauspöydän avulla reaaliaikaisesti lähetyksen aikana. (Korvenoja 2004, 12.) Taloudelliset olot vaikuttivat myös kameroiden määrään. 1960-luvulla kuvattu Niksulan TV toimii hyvänä esimerkkinä, koska sen kuvaukset aloitettiin yhdellä kameralla, mutta olot paranivat ja siirryttiin kahteen ja joskus jopa kolmeen kameraan. Alkuaikoina Niksulan TV:n nukketeatteritallioinnissa yhdellä kameralla kuvattaessa kamera kuvasi sekä esityksen että lapsiyleisön reaktiot. (Voutila 2004, 17.)

Tampereen Tohlopin lasten- ja nuorten toimitus syntyi 1975, kun Yleisradio osti Tampereen Visionin osakkeet. Ensimmäinen Pikku Kakkonen esitettiin TV2-kanavalta vuonna 1977. Vuonna 1986 Yleisradio lähetti päivittäin suomenkielisiä lastenohjelmia toimimaan perheiden pienempien lapsenvahteina. (Yleisradio 2013 a.)

Ensimmäisiä Tampereen lasten- ja nuorten toimituksen monikameradraamoja oli Pikku

Kakkosen sisällä näytetty Sirkus Pelle Hermannin vuonna 1978. Pelle Hermannin kuvattiin studiolaravasteissa kolmella studiokameralla ja ohjaaja leikkasi kuvista tarinan runkoa valmiiksi paikanpäällä kuvausksissa, eli niin sanotusti ”lennosta”. Samalla näyttelijät kuulivat ohjaajan komentoista missä kameran kuvassa milläkin hetkellä ollaan. Monikameratuotannon perusteet eivät juurikaan ole muuttuneet Pelle Hermannin kuvauksista tähän päivään saakka. (Yleisradio 2013 b.) Isoin muutos monikameratuotannoissa ja muissakin tuotannoissa on tekniikan kehittyminen ja sen mahdollistamat asiat. Pelle Hermannin aikakauden jälkeen monikameratuotantoja oli vähän ja lastendraamoissa kolmea kameraa näki harvoin. Lavasteiden takia luovuttiin monikamerahaaveista, koska niiden saaminen palvelemaan monikameraa vei paljon rahaa. Vanhoista monikameroista luovuttiin jälkitöiden takia, mutta ajan myötä jälkityöt ja tekniikka on muuttunut helpommaksi ja kyseinen tekniikka ajankohtaisemmaksi. Nykyaikana monikameratekniikka on tulossa takaisin Sohva-banaanit ja Närpiäiset sarjojen myötä. (Yleisradio 2013 a.)

Nykyisin Yleisradion ohjelmakattaus lapsille on laaja ja erityyppisiä ohjelmia lähetetään päivittäin Yleisradiolle ominaiseen opettavaan, kasvattavaan ja perinteitä kunnioittavaan tyyliin. Lapset saavat nauttia erilaisista ohjelmista, kuten animaatioista, dokumenteista, reportaaseista, kilpailuista, luonto, makasiini, musiikki taikuri, tieto, urheilu ja uutisohjelmista sekä lastenelokuvista.

3.2 Lapset ja televisio

Ylen viikossa on noin 20 tuntia lastenohjelmaa. Internet on lapsille tärkeä media, ja Yle Areenan lastentarjonta kuuluu Ylen verkkopalvelujen katsotuimpiin ja kuunnelluimpiin ohjelmiin. Verkosta löytyy ohjelmien ja pelien lisäksi myös Pikku Kakkosen radio-asema, josta voi ladata kuunneltavaksi satuja. (Voutila 2004, 35.)

Television ääni ja valot tulevat tutuiksi lapselle jo varhain vauvaiästä alkaen. Televisio sijaitsee usein talon keskiössä ja siitä muodostuu oleskelutilojen tärkeä elementti. Nykyään perheen ulkopuolinen viihde saadaan television kautta ja vapaa-ajan ajankäyttö on muuttunut television saapuessa perheiden arkeen. Lapset heräävät piirrettyihin ja lastenohjelmat on läsnä arjessa. Lapsi ei välttämättä tiedä, mistä viikonpäivästä on kyse saattaa hän tiedostaa selkeästi Pikku Kakkosen alkamisajankohdan. Lasten viikkorytmi

määritty useasti kuvaruudun kautta aina aamun piirretyistä päivän perheohjelmiin ja iltauutisiin, jolloin on jo aika mennä nukkumaan. (Voutila 2004, 10.)

Tutkimuksien mukaan Yleisradion lastenohjelmat ovat Suomen suosituimpia lasten keskuudessa ja mikään muu taho ei tee niin paljoa kotimaista lastensisältöä kuin Yleisradio. Lapsille suunnatut ohjelmat ovat se ryhmä, joka vuodesta toiseen on Yleisradion ohjelmista se rakastetuin ja arvostetuin. Yleisradio tarjoaakin lapsille sisältöä ja palvelua monesta eri lähteestä, niin että ne löytävät parhaiten kohderyhmänsä. (Keskisuomalainen 2013.)

Televisio ja Internet ovat tällä hetkellä lasten keskuudessa suosituin kanava löytää sisältöä ja juuri siksi Yleisradiossa on näihin panostettu voimakkaasti. Televisiosta ja internetistä löytyykin eniten tarjontaa lapsille. Teknologian kehittyessä myös ohjelman tarjoajan on otettava huomioon uudet laitteet ja jossa sisältö löytää kohderyhmänsä. Yleisradio on alkanut kehittää uudenlaista lastensisältöä. Pedagogista ja pelillistä sisältöä on lapsille nyt myös kosketusnäyttölaitteissa eli tableteissa ja puhelimissa. (Yleisradio 2013 b; Keskisuomalainen. 2013.)

3.3 Yleisradion arvot ja periaatteet

Televisio on lasten kanssa vuorovaikutuksessa ja keskustelee perheen pienimmille päivittäin. Yleisradion tehtäviin kuuluu huolehtia lastenohjelmien asianmukaisuudesta. On itsestään selvää, että Yle kantaa suurta vastuuta ohjelmistaan mitä välitetään päivittäin lasten ulottuville. Yleisradio on kautta aikain ottanut opettavaisen ja kasvattavan roolin lasten ohjelmien toimittajana. Lastenohjelmien arvoja ja periaatteet ovat samat kuin koko Yleisradion kattavat arvot, joita ovat suomalaisuus, luotettavuus, riippumattomuus, monipuolisuus sekä korkea laatu. (Yleisradio 2013 a.) Keskeiset arvot Yleisradion lastenohjelmissa on yhteiskuntaeettiset arvot, suomalaisuus, riippumattomuus, lapsilähtöisyys ja väkivallattomuus. Teija Rantala on haastattelussa painottanut väkivallattomuutta:

”Väkivalta on asia, jonka kanssa lastenohjelmia suunniteltaessa joudutaan painimaan paljon. Ylellä on tehty tietoinen valinta siitä, että lapsikatsojille

suunnatuissa sisällöissä ei mätkitä ketään. Olemme tosi tiukkapipoja, ja hyvä niin. Tärkeimpänä näen kuitenkin ns. tunnekasvatuksen. Yritämme erilaisten satujen ja tarinoiden kautta auttaa lasta tunnistamaan sekä omia että toisten tunteita. Tavoitteena on antaa jonkinlaisia keinoja tunteiden käsittelemiseen ja niiden kanssa toimimiseen maailmassa, jossa eri ihmisten tunteet ja ajatukset voivat olla ristiriidassa keskenään. Viestimme on aina se, että väkivalta on väärä ratkaisu.” (Siren 2013.)

Asia nousee usein esiin silloin, kun Pikku Kakkoseen ostetaan animaatioita kansainvälisiltä markkinoilta. Teija Rantala korostaa:

“Osa ihan pientenkin lasten kansainvälisestä ohjelmistosta on sellaista, ettemme voi koskea siihen kepilläkään. Joskus tuntuu siltä, että maailmalla lastenohjelmat käsitetään aivan eri tavalla kuin meillä täällä. Tiukkapiponkin pitää pysyä kiinni ajassa. Vaikka tietokonepelimaailmaa kritisoidaan, on se tullut peruuttamattomaksi osaksi lasten elämää. Tähän kehitykseen halutaan myös Ylellä vastata.”

Yleisradiolla on vastuu kehittää lasta ohjelmillaan. Lastenohjelmat kehittää mm. meta-kognitiivisiä, kielellisiä taitoja ja myös ympäristö- ja luonnonkasvatus on tavoitteena. Taito- ja taideaineet ja matematiikka ovat myös lasten kehittämiskohteita. Vaikka TV2:n tavoitteet ovat selkeästi opetukselliset ja kasvatukselliset, se ei kuitenkaan halua opettaa, vaan virikkeitä halutaan antaa viihteellisessä muodossa. Pikku Kakkonen haluaa irtisanoutua perinteisestä opettamisesta. (Voutila 2004, 37.) Rantala kpainottaa, että Yleisradiolla on kasvattavaa ohjelmistoa, joka paketoidaan viihteelliseksi, niin että se ei ole Topelius-opettamista.

3.4 Närpiäiset lastendraama

Lastendraama nimeltä Närpiäiset on kuvattu monikameratekniikalla studiolaravasteissa. Sarjassa seikkailee kaksi päähenkilöä Jassoo ja Joltakulta, jotka ovat päivittäisissä ruutiineissaan ja ajattelutavoiltaan toistensa vastakohdat. Närpiäiset muuttavat samaan sienneen asumaan, ja sarja saa mielenkiintonsa heidän päivittäisistä puuhailuistaan. Ohjel-

man kohderyhmänä ovat 3-6 -vuotiaat lapset, ja ohjelma on suunniteltu Pikku Kakkosen alaisuuteen.

Närpiäiset sai alkunsa Yleisradion tarpeesta saada uutta lastendraamaa. Ylen haki uutta ohjelmaa, jonka päähenkilönä seikkailee tyttö. Lastenohjelmien listalla on paljon poikapainotteisia päähahmoja ja lapsille haluttiin tarjota tyttöpäähenkilöä. Toimitus ja ohjaaja/tuottaja Mononen tilasi käsikirjoituksia Mervi Pynnöseltä ja he alkoivat työstää ohjelmaa eteenpäin. Ohjaajan ja käsikirjoittajan tutkiessa ohjelmaa ja käsikirjoituksia oli kummallakin ajatus siitä, että päähenkilöt ovat poikia. Mikään ei estänyt päähenkilöitä olevan tyttöjä ja tämä itse asiassa vaikutti paljon paremmalta ajatukselta työryhmän mielestä. Tähän ratkaisuun myös päädyttiin ja Yleisradio sai tyttöjä päähenkilöiksi.

Ohjelmassa näyttelevät ammattinäyttelijät, ja sitcom-tyylisessä sarjassa paino on dialogissa ja rytmissä. Närpiäisiä on tällä hetkellä kuvattu kaksi noin kymmenenosaista tuotantokautta. Närpiäiset ovat harvoja Yleisradiolla monikameratekniikalla nykypäivänä kuvattavia lastensarjoja.

Kirjoitettu flexi-narratiivi tarjoaa Närpiäisiin sekä päättävän, että päättymättömän tarinan. Tämä tarjoaa katsojalle mahdollisuuden katsoa yksittäinen jakso ehjänä kokonaisuutena. Katsojan ei tarvitse olla tietoinen isosta kokonaisuudesta, mutta jos katsoja kiinnostuu suuresta kaaresta, on hänen helppo hypätä mukaan seuraamaan jatkojaksoja ja tulevaa jatkojuontaa. (Nikkinen & Vacklin 2012.) Närpiäiset on kirjoitettu isoksi tarinaksi, joka koostuu monesta osasta.

3.5 Lapset kohderyhmänä

Lapset pitävät ohjelmien jatkuvuudesta ja haluavat oppia tuntemaan henkilöhahmot paremmin. Ohjelman kiinnostavuutta lapsissa herättää Närpiäisten jatkuvuus sekä samat henkilöhahmot. Henkilöhahmojen luomisprosessiin käytettiin tuotannossa aikaa. Henkilöhahmojen pukuja kokeiltiin ja muokattiin ohjelmaa varten sopiviksi. Näyttelijävalintojen jälkeen oli mahdollista järjestää aikaa näyttelijöiden ja ohjaajan välisiin sessioihin, joissa luotiin hahmojen piirteitä. Hahmot kävivät muutamia kertoja ”leikittelemässä” käsikirjoituksilla ohjaajan kanssa ja saivat muokattua hahmoista mielenkiintoisia.

Episodisarjoissa pyritään kertomaan joka kerta itsenäinen tarina tai joukko itsenäisiä tarinoita, mutta toisaalta halutaan katsojien eli lasten seuraavalla kerralla palaavan tuttu-
jen hahmojen ja tilanteiden pariin. Se edellyttää päähenkilöiden elämän muuttumatto-
muutta radikaalisti, että katsojat voivat taas palata tuttuihin tilanteisiin. Tämä tuo haas-
teita luoda uskottava ja mielenkiintoinen tarina aina samankaltaisille henkilöille. (Hir-
vonen 2006, 151.)

Tuttuus ja turvallisuus ovat asioita, joista lapset pitävät. Lasten makasiinin juontajat
koetaan lasten keskuudessa yhtä tutuiksi kuin päiväkodin hoitotädit ja -sedät ja jokaisel-
la lapsella on heistä oma suosikkinsa, sama pätee myös lastenohjelmien henkilöhahmoi-
hin. Esimerkiksi ennen päivästä toiseen melkein samanlaisina toistetut Yleisradion
Nukkumatti-filmit toivat ohjelmaan pienenpien kaipaamaa jatkuvuuden tunnetta. Alle
kouluikäisillä lapsilla on vaikeuksia ymmärtää katsomiensa televisio-ohjelmien sisältöä
ja tarinaa. Henkilöhahmojen tuttuus, jatkuvuus ja yksioikoisuus helpottaa lapsen pyrki-
myksiä muodostaa selkeä kuva ohjelmasta. Vaikka lapsi ei hahmota tarinalla haettua
tarkoitusta tai sanomaa, pystyy lapsi nauttimaan Närpiäisten henkilöhahmojen luomista
yksittäisistä kohtauksista ja samaistumaan heihin. Lapset voivat kiinnittää huomionsa
kohtauksiin ja muistaa niitä aivan sattumanvaraisesti hahmottamatta kokonaisuutta.
Lapset muistavat kohtauksista kaikista toiminnallisimmat ja silmiinpistävimmät ja he
osaavat yhdistellä ja tehdä niistä johtopäätöksiä juonen ymmärtämiseksi. (Suoninen
1993, 31-32.)

Haastattelussani ohjaaja Olli Mononen piti Närpiäisiä perinteisenä satuna:

*”Nykysadut ovat liian lähellä niin sanottua normaalia arkea, lastenohjelmia ei
ole etäännytetty ”olipa kerran-tavalla” Lasten tunnekasvatus on suuressa
roolissa ohjelmaa tehdessä, jos lapset nauravat närpiäisille ne nauravat samalla
myös itselleen. Ratkaisuja ja onnellisia loppuja on painotettu Närpiäiset- sarjas-
sa.”*

Ohjaajana ja tuottajana toimii Olli Mononen ja käsikirjoittajana Mervi Pynnönen. Pää-
osaa näyttelevät Minna Kivelä ja Emilia Sinisalo.

4 Monikameran vaikutukset lastendraamassa

4.1 Monikameran tehokeinot

Elävä rytmi johdattaa katsojan keskittymään intensiivisesti teokseen ja osallistumaan sen tapahtumiin (Pirilä & Peltomaa & Kivi 1983, 45). Pelle Hermannin oli Yleisradion tunnetuimpia monikameratekniikalla toteutettuja lastenohjelmia. Lapsien televisiototumukset ja ohjelmat ovat Hermannin seikkailuista muuttuneet paljon. Muutokset löytyvät ohjelmien rytmissä ja tempossa. Monikameratekniikalla rytmi ja leikkauksen tempo on todella helposti muokattavissa. Nykylapselle voi tarjota sisällöltään samanlaista tv-ohjelmaa kuin 80-luvun lapselle.

Kiihkahtisemmaksi muuttunut maailma vaatii kuitenkin viihteeltäkin vauhtia, ja niinpä esimerkiksi Pelle Hermannin tarinoiden verkkainen juonikuljetus on leikattu vikkelmäksi. Esimerkiksi Pelle Hermannista pätkittiin jo 1990-luvulla osia pois, sillä alkupe-
räisversioissa kerronta on liian verkkaista. Ohjelman tekijöiden vaikutus on suuri lasten tarkkaavaisuudessa ja mielenkiinnon herättämisessä. Silmiinpistävät ohjelmatekijät kuten äänitehosteet, musiikki, lyhyet otokset ja nopeat tapahtumat herättävät lapsen huomion ja saavat heidät katsomaan televisiota tarkkaavaisemmin. (Suoninen 1993, 22.) Monikameralla toteutetuissa ohjelmissa on mahdollista tehdä nopeatempoista ja tiheästi leikattua kuvaa yhtä kameraa helpommin, joka herättää lasten huomion.

Vaikka tekniikka on kehittynyt paljon Yleisradion ensimmäisistä lastenohjelmista niin ilman kunnollista ja hyvää tarinaa ei myöskään voida tehdä hyvää lastenohjelmaa. Nykylapset ovat tottuneet tiettyyn kuvalaatuun ja vanhemmat tuotokset saattavat vaikuttaa omituiselta niiden huonon kuvanlaadun takia. Kuitenkin katsotuimpia lastenohjelmia ovat täyteläisen tarinan ja hyvän näyttelijätyön sisältävät lastenohjelmat. Hyvänä esimerkkinä on Joulukalenteri, jota on katsottu lukuisia kertoja esitysaikoina Areenasta ja Youtubessa parhaimmillaan 200 000 kertaa.

Vanhoiden ohjelmien kuvanlaatu ei ole verrattavissa teräväpiirtoiseen kuvaan, mutta silti niiden suosio on ollut hyvä. Vanhoja jaksoja on katsottu paljon internetistä, joka jopa

huonontaa kuvaa entisestään. Joulukalentereita ei ole tarvinnut muokata Pelle Hermanin tapaan lainkaan. Tarina toimii nykylapsille loistavasti ja Närpiäisiin nähden käsiteltävät asiat ovat samanlaisia. Rantala oli saanut nettiadressin, koskien Tonttu Roljanteria:

”Toljanterin ovat tuoneet ruutuun sarjan fanit, jotka ovat laatineet aiheesta muun muassa nettiadressin. Pyynnöt ovat vaihdelleet vienoista toiveista varsin suorasukaisiin vaatimuksiin siitä, että Toljanterin on palattava. (Siren 2013.)

Tarinan arvostus on pysynyt Yleisradiossa korkealla. Lastenohjelmien suunnitteluvaiheessa mietitään miten, se vaikuttaa tarinaan ja mitä muita hyötyjä lapselle toteutustavasta on. Teemat esiopetuksessa ja ohjelmien yleiset arvot ovat pysyneet ennallaan. Ohjelmat kohderyhmälle mietitään tunnekasvatuksen kautta, esimerkiksi Närpiäisten kohderyhmänä ovat esiopetusikäiset kolme–kuusi-vuotiaat.

Joulukalenteri ja Toljanterin seikkailut on päädytty kuvaamaan yhdellä kameralla. Ohjaajana toimi Närpiäisten tapaan Olli Mononen. Ohjaajalla on siis kokemusta siitä, mitä etuja yhdellä kameralla saavutetaan ja mitä lapset haluavat nähdä. Ennakkosuunnittelun arvo kasvaa mietittäessä lasta, jolle tehdään ohjelmaa. Saadaanko tarinasta mielenkiintoinen myös monikameratekniikalla vai päästäänkö kolmella kameralla jopa ohjelmassa uudelle tasolle?

Monikameraa tehtäessä on otettu huomioon lasten mieltymykset ja heille välittyvä viihde. Lapset kiinnittävät huomiota eri asioihin heidän kasvaessaan ja mielenkiinto tietyn tyyppisiin ohjelmiin ei välttämättä johdu ohjelman tarinallisesta sisällöstä. Sisällön ja muodon sijaan lapset kiinnittävät huomiota ohjelmantekijöiden tietoisiiin tehokeinoihin kuten erilaiset tehosteet ja rytmi. Näillä tehokeinoilla voidaan herättää mielenkiintoa hyvinkin nuoriin ja kokemattomiin katsojiin. Tehokeinot menettävät merkitystään lasten varttuessa ja katselukokemusten lisääntyessä. Kolmella kameralla kuvatussa lastenohjelmassa monikamera tekniikka toimii tehokeinona sen mahdollistaman rytmin osalta ja sillä haetaan tarinaan lisää syvyyttä. Närpiäiset voi antaa paljon viihdearvoa monen ikäisille katsojille, mutta erilaisista syistä johtuen. (Suoninen 1993, 23.)

Lasten suosikkiohjelmiksi ensimmäisinä nousevat nopeatempoiset ohjelmat säilyttävät kiinnostavuutta vielä pitkään. Vähitellen lapset alkavat odottamaan ohjelmiltaan myös

sisällöllistä ymmärrettävyyttä ja kiinnostavuutta, jolloin myös hidastempoisemmat ja vähemmän ääni- ja visuaalisia ärsykeitä sisältävät ohjelmat alkavat kiinnostaa heitä. (Suoninen 1993, 25.)

Suomalainen lastenohjelma eroaa amerikkalaisesta lastentuotannosta ärsykkeiden määrässä ja ohjelmien temmossa. Suomalaisissa lastenohjelmassa ei käytetä ärsykeitä ja kiinnostavuutta vangitsevia elementtejä niin runsaasti kuin amerikkalaisessa perinteessä. Suomalaislapset suosivat totuttuja hidastempoisia lastenohjelmia. Yleisradion lastenohjelmat ovat suomalaisten lasten suosiossa ja niitä katsotaan enemmän ja säännöllisemmin kuin muiden kanavien lastenohjelmia. (Suoninen 2003, 25). Närpäiset antavat kohderyhmälleen sopivan määrän sisältöä ja tarjoaa viihdettä myös kehittyneemmille lapsille. Närpiäisten kohderyhmänä pidetään kolme–kuusi-vuotiaita lapsia, joiden keskittymiskyky on vielä rajallinen. Viisi–kymmenen minuuttiset pätkät ovat heille tämän takia sopivia. Närpiäisten keskimääräinen ajallinen kesto on yksitoista minuuttia. Olli Mononen mainitsi haastattelussa:

“Lapsia ei pidä aliarvioida katsojina. Heille on pidettävä hyvä rytmi ja syke päällä, lapset kyllästyvät todella nopeasti.”

Toljanterin seikkailuista suositun tekee sen tarina ja hyvin kirjoitetut henkilöhahmot. Henkilöhahmojen luominen lastenohjelmaan on ammattitaitoa ja lastentuntemusta vaativaa työtä. On pidettävä mielessä mitä saadaan esittää lapsille Yleisradiossa. Tutuista televisiohahmoista saattaa tulla lapsille hyvinkin tärkeitä. Hahmot ovat heille kuin oikeita ihmisiä, joiden kanssa saatetaan seurustella ja jakaa iloja ja suruja. (Suoninen 2003, 25.) Lilja-Haataja kertoo Toljanterin seikkailuista:

”Joulukalenterissa pitää olla tasoja monen ikäisille. Myös vanhemmat ja ehkä isovanhemmatkin katsovat sitä. Heille aukeavat sipulista ehkä hieman eri kerrokset kuin pienemmille. Haastetta lisää myös se, että joulukalenterin tarinan täytyy toimia sekä yksittäisinä jaksoina että pitkänä, 24 osan kaarena..” (Kankunen 2010.)

4.2 Monikamera kuvaustapana

Monikameratoteutus mahdollistaa tekemään kokonaisen ohjelman valmiiksi suoraan, kun taas yksikameratoteutuksessa editointi vie paljon aikaa ja se on välttämätöntä teoksen ehjän kokonaisuuden kasaamiseksi. Monikameratuotanto on siis lähes välttämätön suoriin lähetyksiin. (Väisänen 2010, 6.)

Siirtyminen yhdestä kamerasta monikameraan vaatii tiimityöhön totuttelua ja muut kameramiehet ja kuvat on otettava huomioon. Vastakuvat kameroiden välillä on oltava samaa linjaa noudattavia ja on tiedettävä mikä kamera kuvaa mitäkin kuvakokoa. Eri kuvakoot rajataan yhtenevästi ja leikkaavuus kuvien välillä on sulavaa. Yksi kameratyön perustehtävistä on palvella leikkausta. Monikameramiehen pitää tuntea leikkausrytmin merkitys. Se miten kuvataan vaikuttaa suoraan valmiiseen kohtaukseen tai ohjelmajaksoon. Rytmii syntyy leikkaamalla kameramiesten kuvia peräkkäin, joten on tiedostettava muiden kameroiden kuvat oman lisäksi. Tämä korostuu spontaaneissa kuvaustilanteissa, jossa kuvia ei ole niin tarkasti käyty suunnittelussa läpi. (Korvenoja 2004, 141.)

Kameramiehiltä live-lähetyksien tallentaminen vaatii ennakointikykyä ja on ennakoitava esimerkiksi keskusteluohjelman seuraavat puheenvuorot. Ennalta arvaamattomissa tapahtumissa on oltava valppaana verrattuna draamatuotantoon, jossa liikkeet kohteen kanssa on käyty läpi. Perinteisessä monikamerassa kameraoperoijan rooli on suurempi, koska ohjaajan ohjeita hetkellisesti ei välttämättä ole saatavilla. On itse aistittava ohjelman sen hetkistä tunnetilaa suhteessa ohjelman linjaan. Kameratyön kannalta mielekäs on tehdä televisio-draamaa, jossa jokainen kuva käydään erikseen ohjaajan kanssa rauhassa läpi. Kolmella kameralla kuvatussa draamassa jokainen kuva on oma kuvansa, joista koostetaan myöhemmin kokonaisuus. Sen hetkistä yhteistyötä ja reagointia ei välttämättä tarvitse olla, vaan kuvat käydään rauhassa yksitellen läpi ja kerätään tarvittava materiaali.

Monikamera on enemmän kuin yksi kamera, koska monikameran edut eivät ole vain nopean, suoran tai suuren miljöön kuvauksissa. Aina kuin lisätään kameroita, se luo uusia mahdollisuuksia ja sulkee yhden kameran mahdollisuuksia pois. Monen kameran

käyttäminen Yleisradion lasten toimituksessa on varteenotettava vaihtoehto päivittäisen sisällön kannalta. Yle työskentelee paljon lasten kanssa joka eroaa suuresti esimerkiksi ammattinäyttelijöiden kanssa työskentelystä. Lasten kanssa on todella vaikeaa näytellä kohtaus samalla tavalla kahteen kertaan, joten monikameralla on mahdollisuus viedä kohtaus läpi pienemmällä kuvamäärällä. Klaffivirheet eli jatkuvuusvirheet lisääntyvät yhdellä kameralla lasten kanssa työskennellessä. Esineiden, vaatteiden ja muiden otostilan kohteiden tulee pysyä samoina ja samoilla paikoilla koko kohtauksen ajan, ellei niiden muutoksille ole kerronnallista motiivia. (Pirilä & Kivi 2008, 81.) Monen kameran ja suuren kaluston läsnäolo voi myös olla haitaksi lasten kanssa työskennellessä. Lapsi voi mennä helposti paniikkiin suuresta kamera- ja kalustomäärästä johtuen ja haitata hänen esiintymistyöskentelyä. Yle tekee päivittäin lasten ja nuorten kanssa töitä, joten nämä asiat ovat pinnalla suunnittelussa.

Monikameratyönä kuvattavia ohjelmia voidaan tehdä myös jaksoittain osuus kerrallaan. Ohjelma tallennetaan monella kameralla ja materiaali koostetaan lopulliseen erityisjärjestykseen leikkausvaiheessa. Monikameratuotannon ja yksikamerakuvausten välimuotojakin käytetään. Esimerkiksi jos kuvataan Närpiäisten tapaan usealla kameralla, niin että kukin kamera nauhoittaa oman kuvansa, saavutetaan kuvaustilanteessa monikamera tuotannon nopeus. (Korvenoja 2004, 10.)

Ohjaaja ja tuottaja Mononen kertoo monikameratekniikan valitsemisesta:

“Vanhoista käsityksistä johtuen monikamera otetaan laadultaan huonona ja halpamaisena tapana tehdä draamaa. Syyt monikameran valitsemiseen löytyvät muualta kuin ajasta ja rahasta. Teimme näyttelijöiden välisen työskentelyn helpommaksi Närpiäisten välillä ja saamme siitä sisällöllisesti enemmän irti. Kuvatarkkailija valvoi kokoajan mitkä kuvat leikkaantui keskenään ja suoraa leikkausta ei ollut, koska haluttiin keskittyä täyspainoisesti ohjaamiseen.”

Ylen tuottaja ja monikameraohjaaja väitti ajalliset ajan Monosen syyksi valita monikameratekniikka. Usein ulkopuoliset vastasivat syyksi tuotannolliset säästöt, ajan ja rahan. Mononen on hyvin sisältö ja tarinalähtöinen ohjaaja, ei niinkään tekninen ja kuvapainotteinen. Mahdollisuus tehdä Närpiäiset yhdelläkin kameralla oli olemassa niin on vaikea kuvitella, että monikameratekniikkaa on valittu vain tuotannollisista syistä esimerkiksi

ajan tai rahan säästämiseksi. Mononen kertoo haastattelussa kuvaustavan valinnasta:

“Kyse ei ole rahasta, hieman ehkä ajasta, mutta sekään ei ollut vaikuttava syy. Monikamera on nopeaa kun kaikki loksahda kohdilleen ja se lähtee rullaamaan. Tiesin kokoajan, että minulla on lupa laittaa peli poikki heti jos kolmella kameralla homma ei suju ja jatkaa yhdellä kameralla. On niin paljon helpompi tinkiä kuvasta kuin sisällöstä. Sisältö on sata kertaa tärkeämpi, todisteena tästä on Joulukalenteri, jota on katsottu todella paljon Areenan ympäristössä. Areenassa esitettyjen vanhojen Joulukalentereiden kuvanlaatu on todella heikkoa, mutta sisältö ratkaisee.”

Ohjaajan jos kenen on syytä olla ratkaisemassa se millä tuotantovälineillä suunniteltu ohjelma toteutetaan. Silloin kun tarkoituksenmukaisuussyistä päädytään monikamera-tuotantoon, on myös lopputulos paras mahdollinen. (Lammi 2000.) Kyse on siis osittain termeistä. Tarkoittaako monikamera montaa kameraa vai tiettyä tapaa tehdä? Monikamera mielletään edelleen keinoksi taltioida nopeaa ja laajaa liikettä, tai suurilla kuvauspaikoilla välttämättömäksi tavaksi tehdä kuvaa ja sisältöä. Se on välttämätöntä esimerkiksi urheilutapahtumissa tai nopealiikkeisissä, suorissa, monta kuvauspaikkaa sisältävissä ja useissa muissa tuotannoissa. Mielestäni monikamera nimikettä voidaan myös käyttää samassa lavasteessa tapahtuvasta draamasta, jota ei leikata vanhan monikameran tapaan suoraan. Närpiäisissä on valittu kolmen kameran malli, koska se on koettu parhaaksi vaihtoehdoksi, tarinan ja kuvan kompromissiksi.

Yleisradion toimittaja/ohjaaja Rami Saarijärvi kertoi mielipiteensä monikamerateknii-kasta toteuttaa draamaa. Saarijärvi ohjasi sohvabanaanit lastensarjaa, jossa myös käytettiin kolmen kameran tekniikkaa:

”En tiedä onko liian aikaista sanoa, mutta nykyään voidaan mennä tarinapainotteisesti ja tehdä draamaa monikameralla siitä kuvalle harmia aiheuttamatta. Nykyaikana jälkikäsitteilyssä pystyy kuvalle tekemään ihmeitä niin että se näyttää hyvälle”

5 Käsikirjoitusvaihe ja ennakkovalmistelut

5.1 Närpiäisten käsikirjoitusvaihe

Hyvän ohjelman takana on lähes aina hyvä käsikirjoitus. Ohjelman sisällön rajaaminen ja rakenteen muokkaaminen tapahtuu kuvausvaiheessa. Käsikirjoitus tuo kuvausvaiheeseen järjestelmällisyyttä ja poistaa sekavuutta. Käsikirjoituksessa rajataan tuotannon sisältö ja etsitään ohjelmalle oikea rakenne. Huolella tehty käsikirjoitus tulee nopeuttamaan sekä kuvaus- että editointivaihetta. (Väisänen 2010, 10.) Käsikirjoituksen tehtäviä on kokonaisuuden hahmottaminen, Kommunikointi rahoittaja ja muun ulkopuolisen tahon kanssa, ohjaajan ja käsikirjoittajan näkemyksen välittäminen työryhmälle, sekä sen perusteella voidaan määrittää tuotannossa tarvittava aika ja raha (Aaltonen 2003, 13-14).

Ylen lasten ja nuorten toimitus tilaa käsikirjoitukset Närpiäisiin tiettyjen perus raamien perusteella. Käsikirjoittaja ei tässä tapauksessa ole Yleisradion työntekijä vaan kirjoittaa ja myy kirjoituksensa ylen tilauksesta. Käsikirjoittaja kirjoittaa pari jaksoa luomastaan tarinamaailmasta. Tuottajan ja ohjaajan ollessa tyytyväisiä tarinasta ja maailmasta tilauksia voidaan tehdä esimerkiksi tuotantokauden verran kerrallaan. Närpiäisten tapauksessa noin kymmenen jaksoa. Tuottaja ja ohjaaja oli tässä tuotannossa sama ihminen, joten sopiminen oli kyseisessä vaiheessa painottunut kahden ihmisen välille. Käsikirjoittajalta tilattiin satumaista sitcom- tyylistä lasten draamaa, jonka joka jaksossa on oma tarinansa ja opetuksensa. Henkilöhahmojen luomisessa kerrottiin mitä hahmoilta halutaan, jättäen myös mielikuvitukselle tilaa. Käsikirjoittaja on ensisijaisesti myös vastuussa ihmis- ja maailmankuvasta. Toimitus käy käsikirjoitusten sisällön huolella läpi tekniikan, tarinan, kohderyhmän ja yleisen sisällön kannalta. Päällimmäisiä tavoitteita oli kohderyhmän miellyttäminen joka on kolme–kuusi-vuotiaat lapset.

5.2 Onko käsikirjoitus muokattavissa monikameramuotoon?

Yleisradion oppimateriaaleissa painotetaan käsikirjoituksen tärkeyttä ja sen vaikutusta ratkaisuun tuotantovälineestä. Silloin kun tarkoituksellisuusyistä päädytään monikameratuotantoon, on myös lopputulos paras mahdollinen. On muistettava Ylen mainitsemalla monikameratyöskentelyllä tarkoitetaan tapahtumien tallentamista, joita ei ole mahdollista tallentaa yhdellä kameralla esimerkiksi, live, game show ja urheilukuvaukset. (Lammi 2000.)

Käsikirjoittajalla on päässään tarina, jonka hän toteuttaa käsikirjoitusmuodossa. On tapauksia, kun kirjoittaja ei tässä vaiheessa vielä tiedä mihin käsikirjoitus päättyy ja millä keinoin teksti muutetaan kuvan muotoon. Käsikirjoittajalla voi olla yleinen käsitys mille medialle hän kirjoittaa sisältöä, esimerkiksi radioon tai kuvan muodossa televisioon. Yleisradion tilattaessa käsikirjoituksia, tiedossa voi olla tarinaan ja henkilöihin liittyviä rajoitteita, mutta lähes koskaan kirjoitusvaiheessa työtä rajoitetaan tiettyyn tuotantomuotoon ja välineistöön. Hyvänä esimerkkinä toimii Närpiäisten käsikirjoitusten tilaaminen.

Ohjaajalla oli selvä visio siitä, mitä hän haluaa seuraavalta lastendraamalta ja miten se tullaan toteuttamaan. Mittasuhteet tuotannolle oli hahmotettu ja tarvittiin tarinan sen sisälle. Yleisradion ohjaaja ja toimitus tilasi sadunomaisen lastendraaman. Jokaiseen jakssoon oli mietitty oma tarina, jonka tarina ei jatku seuraavassa jaksossa. Edelliset tarinat kuitenkin syventävät uusia tulevia jaksoja ja henkilöhahmoja. Jaksojen pituus oli suurin piirtein tiedossa ja kirjoittajalle oli annettu tarvittavat eväät ensimmäisiä jaksoja varten. Käsikirjoituksia analysoitaessa tuli ilmi, että päähenkilöt voisivat olla tyttöjä. Toimitus oli hakenut tyttöpääosan esittäjää ohjelmiinsa ja Närpiästä muokattiin tyttöjä.

Jaksoille suunniteltu pituus oli noin yksitoista minuuttia ja alle kouluikäisen lapsen keskittymiskyky on tutkittu olevan parhaimmillaan viisi–kymmenen minuuttia kestävässä pätkissä. Henkilöhahmojen sukupuolella haettiin vaihtelua kovin poikapainotteisiin henkilöhahmoihin, joka ei suoranaisesti kuitenkaan määritä kohdeyleisöä. Tyttöjen on poikapainotteisessa ohjelmatarjonnassa ollut pakko samaistua myös poikahahmoihin,

kun taas pojilla ei ole ollut Ylen tarjonnassa vaikeuksia löytää omia lempihahmojaan. Tyttöjen ja poikien tarpeet ohjelmien suhteen ovat erilaisia. Samaa sukupuolta edustaviin henkilöhahmoihin on helpompi samaistua, vaikka ohjelma on tarkoitettu lapsille eikä tietylle sukupuolelle. Pojat kaipaavat ohjelmiinsa selvän juonen, jolla on alku, keski-kohta ja loppu. Närpiäisten kohderyhmäksi on määritetty 3-6 -vuotiaat lapset ja varsinkin 4-6 -vuotiailla lapsilla on taipumus ihailla ohjelmissa omaa sukupuolta edustavia äärimmäisyyksiin meneviä ominaisuuksia. Tytöillä tarinan tapahtumat ovat yleensä tärkeämpiä kuin itse tarina. Sukupuolesta riippumatta loppujenlopuksi tärkeintä on, että ohjelmassa esiintyy lapsille riittävän samankaltainen henkilöhahmo. (Suoninen 1993, 35; Wernen 1996, 66-67.)

Haastattelin Närpiäisten käsikirjoittaja Pynnöstä ja kysyin tuotantotavan vaikutuksista. Pynnösen mukaan se ei vaikuttanut millään tavalla kirjoitustyöhön, koska hänellä ei ollut mitään hajua miten ohjelmia toteutetaan. Kuvaustapaa koskien, rajoitteita Pynnöselle ei annettu, vaan annettiin mahdollisimman vapaat kädet luoda lapsille hyvää tekstiä. Mononen kehotti Pynnöstä olemaan miettimättä kuvaustapaa ja ainut rajoite oli pitää tapahtumapaikkojen- ja henkilömäärä kohtuullisena. Pynnönen kertoi, että ei ole varma tarvitseeko käsikirjoittajan tietää kuvaustavasta tai onko sillä mitään merkitystä, omaan työhön se ei ainakaan vaikuttanut (liite 3).

Tuotantotapana on lapsille suunnattu monikameradraama, josta kirjoittajaa informoidaan vain se tarvittava rajoittamatta luovaa työtä. Koska tiedämme toteutustavan voimme kertoa kirjoittajalle, että nyt on mahdollista kirjoittaa todella dialogipainotteista draamaa. Kolme kameraa mahdollistaa leikkauksen säätelyn ja rytmin. Suunnat on helppo toteuttaa ja dialogit pysyy niin täyteläisinä kuin ne on kirjoitettu. Tässä tapauksessa voidaan ruokkia kirjoittajaa tuotantotavalla ja kameramäärällä. Tällä voi olla suuri vaikutus henkilöhahmoja luodessa. Henkilöhahmojen määrä ja niiden käyttämisen helppous monikamerassa ja lavasteissa samaan aikaan. Yhdellä kameralla voidaan olla hie-
man pulassa monen samanaikaisen näyttelijän tallentamisessa näyttämöltä. Tämänkaltaisen kohtauksen tallentamisessa voi ongelmia ilmetä rytmissä ja pitkissä dialogeissa. Esimerkkinä monen henkilöhahmon yhtäaikainen kiivas keskustelu on helppo tallentaa kolmea kameraa käyttäen ja keräämään tarvittavat kuvat mahdollisimman vähäisellä ottojen määrällä.

Närpiäisten henkilöhahmot ovat muokkautuneet kovin erilaiseksi ja toistensa vastakohdiksi. Närpiäisten kulmakivi on päähenkilöiden luonteiden erilaisuus ja yhteensopimattomuus. Tämä kokoonpano luo jo itsestään mielenkiintoisia tilanteita. Tarinassa on paljon dialogia, riitelyä ja henkilöhahmojen välistä jännitettä. Tiedossa ei ole onko kirjoittaja tiedostanut toteutustavan ja alitajuisesti pyrkinyt dialogipainotteiseen draamaan, koska käsikirjoittajalle ei suoranaisia sääntöjä annettu. Käsikirjoittajalla oli kyllä tiedossa, että jaksot tullaan toteuttamaan kolmea kameraa käyttäen.

Lähtökohtana oli Närpiäisten suunnitteluvaiheessa, ettei kuormiteta käsikirjoittajaa liikaa tai luoda paineita. Helposti säännöt ja raamit näkyvät myös lopputuloksessa. Keskitetään tarinan mehekkuuteen ja muutetaan sitä tarvittaessa toteutustavan mukaan. Toimitus ja ohjaaja voi lähettää tekstin takaisin kirjoittajalle, jos hän ei ole ottanut huomioon tuotantotavan vaatimia seikkoja. Käsikirjoittajalla on hyvä olla tiedossa miten hänen teksti aiotaan toteuttaa ja mikä on mahdollista kirjoittaa kuvattavaksi. Useimmissa tapauksissa käsikirjoitusanalyysissä vasta päätetään tuotantotapa, jolloin käsikirjoittajalla toteutustapa ei ole kirjoitusvaiheessa tiedossa. Käsikirjoittajaa on kuitenkin kirjoitusvaiheessa hyvä informoida ohjelman sisältöä koskevista mahdollisuuksista.

Närpiäisten jaksossa Vahinko on hyvä esimerkki monikameran tuomasta edusta. Vahinko jakson alussa on riitelykohtaus päähenkilöiden kesken, jonka intensiivisyyttä ja tunnelmaa nostaa käytetty kolmen kameran tekniikka (liite 2).

Yhdellä kameralla tämän kaltainen kohtauksen tallentaminen samalla intensiivisyydellä on mahdollinen ja sama tunnelma on saavutettavissa. Kuvaustahti on yleensä tämänkaltaisissa tuotannoissa, kova ja aikaa ei välttämättä ole yhdellä kameralla kuvaamiseen. Kolmella kameralla kohtauksen henkilökemiat ja rytmi saadaan vangittua parhaalla mahdollisella tavalla ja yhdellä kameralla se vaatisi virheetöntä näyttelijätyötä kohtauksesta toiseen. Aikaa on rajoitettu määrä, joten kuvasta ja valotuksesta hieman tinkimällä ja käyttäen kolmea kameraa saadaan tunnelmaltaan hieno kohtaus. Säästetty aika ja henkilöhahmojen tarinaan tuoma etu voittaa mielestäni tässä tapauksessa kuvasta ja tingtonyt asiat. Vaikka aikaa olisi kuvata kohtaukset yhtä kameraa käyttäen, niin saman rytmin saavuttaminen olisi vaikeaa. Kolmella kameralla kuvattaessa joka tapauksessa aikaa kuluisi vähemmän ja ajan säästäminen tarkoittaa myös taloudellisia säästöjä (liite 3). Näiden asioiden miettiminen kohderyhmää silmällä pitäen on tärkeää. On ymmärrettä-

vää, että päädyttiin tekemään lapsille tällaisia kohtauksia monikameralla.

Sisällön kannalta näyttelijöille rytmin löytäminen sekä pitkien kohtausten mahdollisuus tuovat vapautta näyttelemiseen. Usein näyttelijät myös tarvitsevat toista henkilöä kuuntelemaan, koska se on näyttelijöille hyvä ja helppo huomion kohde. Vastanäyttely mahdollistuu kolmella kameralla, niin että kohtausten henkilöiden välinen kemia tallentuu helpommin. Se estää näyttelijöiden valintojen muuttumista pakotetuiksi tai mekaaniseksi. Toisen näyttelijän kuuleminen ja näkeminen saa esityksen näyttämään luonnolliselta. (Weston 1999, 103.)

Henkilöhahmojen erilaisuus ja siitä johtuvat yhteenotot poikivat juuri edellä mainitun esimerkin tapaisia kohtauksia ja tilanteita. Henkilöhahmojen tunteminen jo suunnitteluvaiheessa on suurimpia syitä tuotantotapaa valittaessa. On ennalta arvattavaa, että yhdellä kameralla tämänkaltaisen parin ja lavastuksen tallentamisessa saattaisi syntyä ongelmia rytmin ja kemian tallentamisen välillä. On selvää, että näyttelijöillä on yhdelläkin kameralla vastanäyttelyä ja sen tuoma rytmi, mutta jokainen kerta on aina hieman erilainen ja se näkyy viimeistään leikkauspöydällä. Leikkauspöydällä käytetty aika näkyy myös taloudellisesti ja mitä enemmän siellä joutuu korjailemaan, niin sitä enemmän aikaa kuluu leikkausvaiheeseen.

Käsikirjoittajan tietäessä että kohtaukset tullaan toteuttamaan kolmella kameralla, on hänellä mahdollisuus käyttää sitä hyväkseen. Esimerkiksi kirjoittajan tieto siitä, miten kohtaus voi kärsiä yhdestä kamerasta ja mitä hyötyä lopputulokseen on kolmesta kamerasta. Käsikirjoittajan tutustuminen myös itse kuvaan, kameroihin, valoon ja ylipäättään tuotantotapaan on opettavainen kokemus ja voi tehdä kirjoittajasta vielä paremman.

Kun kirjoitetaan draamaa monikameralle, on tunnettava kyseinen tuotantotapa. Kuvaustapa mahdollistaa pitkiä paljon dialogia sisältäviä kohtauksia. Se helpottaa pitkien kohtausten henkilökemioiden ja näyttelijätyön tallentamista.

5.3 Ohjaaja ja käsikirjoitus

Ohjaaja on siis suurimmaksi osaksi ennen käsikirjoitusten luovuttamista käsikirjoittajan armoilla. Ohjaajan on mukauduttava kirjoitukseen ja suuria muutoksia tekstiin ei enää toteutustapaa mukaillen voi tehdä. Suunnittelu ja muokausvaiheessa on mahdollista tehdä suuret linjaukset, jopa kuvaustekniikkaa esiin nostaen. Juuri tämä vaihe ennen käsikirjoituksien ostoa on tärkeä. Suunnitteluvaiheessa on hyvä saada teksti muottiin, joka palvelee parhaiten kaikkia tärkeimpiä osa-alueita.

Ohjaajat tekevät oman version käsikirjoituksesta, joka yleisesti on kuvakäsikirjoituksen muodossa. Kolmella kameralla kuvattaessa perinteinen kuvakäsikirjoitusmalli on erilainen. Närpiäisissä käytettiin lavasteiden pohjapiirustusta, jossa näkyi kameroiden paikat ja kuvakoot. Yleensä ”perinteisessä” monikamerassa ei ole kuvakäsikirjoitusta, koska hetkessä tapahtuvaa ei voi arvata ennalta. Käsikirjoitus on muokattavissa aina eri välineille. Sisällön on pysyttävä mahdollisimman hyvänä, ja tuotantotapa ei saa estää käsikirjoitetun tarinan ja sanoman välittymistä.

6 Ohjaajan näkökulma suunnittelu- ja kuvausvaiheesta

6.1 Monikameradraaman ohjaus

Yleisradiossa monikameraohjaajalla tarkoitetaan monikameraohjaajan koulutuksen saanutta henkilöä. Yleisradiossa monikameraohjaajasta puhuttaessa tarkoitetaan perinteistä monikameratekniikkaa ja siihen annettua koulutusta. Suorana, siinä hetkessä nauhoitettu esimerkiksi game show, isossa ympäristössä ja määrällisesti monen kuvauskohteen tallentaminen on Ylen yleisimpiä syitä perinteiselle monikameralle. Periaatteessa yksikameratekniikalla vaihteittain kuvattaessa pätevät samat säännöt ja lainalaisuudet kuin monikameratekniikassakin. Kuvakulmiin ja kuvakokoihin toimivat samat säännöt oli käytössä yksi tai sitten monta kameraa. Live-kuvauksissa monikameraohjaaja käskyttää kameroita ja voi antaa hetkellisiä neuvoja kameramiesten korvakuulokkeihin. Esimer-

kiksi keskusteluohjelmaa kuvattaessa keskustelu nauhoitetaan kokonaisuutena, eikä ohjeistukseen tarvittavia taukoja synny. Närpiäisissä ohjaajan työt vastasivat draamatuotannosta tuttua ”kuva kerrallaan”-kuvaustyyliä, jolloin ohjaaja voi ohjata näyttelijöitä ja kameramiehiä aina kuvien välissä. Ohjaajan ei tarvitse reagoida kuvausten tapahtumiin heti, vaan kuva voidaan kuvata uudella otolla (Korvenoja 2004, 12).

Perinteisen ja draamassa käytetyn monikameran työskentely eroaa monella tapaa toisistaan. Näiden kahden tavoitteetkin ovat erilaiset ja ei voida puhua samasta asiasta. Närpiäisiä kuvataan monella kameralla, mutta perinteistä monikameraa se ei ole. Monikameraohjaus on ohjausta siinä missä muutkin, mutta eroaa hieman siinä mitä ohjataan. Päämääränä on aina kuitenkin paras lopputulos ja kokonaisuus. Monikameraohjaaja keskittyy ohjaamaan esiintyjiä ja kameroita, taas Närpiäisissä ohjaajan rooli on enemmän elokuvamainen ja keskittyy henkilöohjaamiseen. Tietenkin monikameradraamassa ohjaaja on voimakkaasti mukana kuvien valinnassa ja kuvatarkkailusta. Tarinahan koostuu kuvista, ja ohjaaja on tarinasta vastuussa.

Perinteisessä monikameraohjauksessa hyviä ominaisuuksia on nopeiden päätösten tekeminen ja komentokielen merkitys kasvaa, koska ohjelmaa leikataan suoraan tavoitteena mahdollisimman vähäinen jälkityö. Närpiäisissä kuvien leikkausta ei tehty suoraan, joten keskittyminen ohjaustyössä voitiin suunnata kamerasuunnalla tapahtuviin asioihin. Kuvat kerättiin talteen ja jälkitöiden merkitys kasvaa.

Närpiäiset-sarjassa ohjaaja keskittyi suuresti henkilöohjaamiseen, tarinan jatkuvuuteen ja kokonaisuuden kasassa pitämiseen. Pääkuvaaja katsoi kuvien laadun ja niiden keskenään leikkaavuuden, ettei mitään vahinkoja kuvan suhteen pääse tapahtumaan. Työjako oli hyvä asia, koska voi keskittyä olennaisiin asioihin ja työskentely pysyy yksinkertaisena. Keskittyminen voidaan suunnata juuri sinne missä sitä tarvitaan, mutta tällainen työnjako vaatii paljon luottamusta, harjoittelua ja myös ammattitaitoa.

Ohjaaja ja pääkuvaaja ovat työskennelleet ennenkin yhdessä, mikä antaa hyvät lähtökohdat käyttää samoja työmenetelmiä. Joulukalenteria tehdessä pääkuvaaja oli mennyt sekaisin missä tarinassa mennään ja kysynyt ohjaajalta mahdollisuutta seurata pelkkää kuvanlaatua, koska tarinassa hän oli mennyt sekaisin kuvaus järjestyksestä johtuen. Ohjaaja keskittyi pelkkään tarinaan ja henkilöhahmoihin. Pääkuvaaja viilasi kuvaa, valoa

ja leikkaavuutta keskittymättä tarinaan juuri lainkaan.

Tämänlaiset sopimukset ja yhteistyö näkyivät myös Närpiäisten tekemisessä. Ohjaaja keskittyi henkilöohjaamiseen ja kohtausten kokonaiskuvaan. Ohjaaja ei antanut pikkutarkkoja ohjeita vaan kävi kohtausten alussa läpi tavoitteen jättäen näyttelijöille taiteellista vapautta. Esimerkiksi toisella ottokerralla kuvakokojen tiivistyessä voitiin antaa pikkutarkkoja ohjeita näyttelijöille ilmeistä tai reaktioista. Tavoite oli vapauttaa näyttelijöitäkin liialliselta ohjeilta ja antaa heidän tuoda myös omia juttujaan tarinaan sen olemusta muuttamatta. Teatterilavaa muistuttava ympäristö anto paljon liikkumatilaa, ja kamerat saivat tallennettua suuretkin henkilöiden liikkeet. Tällainen vapaus verrattuna yhteen kameraan vaikuttaa myös paljon ohjaajan työhön. Ohjaajalla on myös paljon tekemistä piiskata näyttelijöitä jaksamaan hurjia ottomääriä yhdellä kameralla kuvattaessa. Tosin yhdellä kameralla saavutetaan näyttelijöiden mainostama intensiivisyys kameran, ohjaajan ja näyttelijän välillä. Tämä poikii varmasti hyviä näyttelijäsuorituksia ja varmuuden tunnetta siitä mitä tehdään ja milloin:

”Jokainen ammattiryhmä kuvauksissa on altistettu tarinalle ja vaikuttaa tarinaan. Jos tätä ei ymmärretä tai jos näin ei ajatella, niin sitä en voi sietää”
(Mononen 2012.)

6.2 Näyttelijät monikamerakuvauksessa

Tuotantotavan valinta riippuu täysin siitä mitä tehdään. Kameran etupuolella tapahtuva on saatava tallennettua niin hyvin kuin mahdollista. Näyttelijät on otettava huomioon myös tuotantotapaa. Kun käytössä on yksi kamera ja kuvataan monta kuvaa, niin tapahtumat on toistettava samanlaisena monessa eri kuvakulmassa ja koossa. Tuotantoaikaa kuluu yksikameratuotannossa paljon ja esiintyjien on oltava ammattilaisia, jotta he pysyvät toistamaan suorituksensa useasti samalla tavalla. (Korvenoja 2004, 12.)

Ohjelmasta on mahdollisuus päästä toiselle tasolle esimerkiksi kolmella kameralla kuvattaessa. Närpiäiset-sarjan luonne on hyvin dialogipainotteinen ja kolme kameraa sopii kohtauksiin hyvin. Näyttelijöiden tila painottuu puolilympyrän muotoiseen lavasteeseen ja päänäyttelijöiden liike rajoittuvat lavasteiden keskellä sijaitsevaan viivaan, jota tari-

nan mukaan ei saa ylittää. Päänäyttelijöiden liikkeet siis rajoittuu puoliympyrän omalle puolelle eli melko pienelle pinta-alalle. Yleinen kameroiden lähtöasetelma koostui laajasta kuvasta, joka sijaitsi viivan kohdalla lavasteiden keskellä tallentaen kaiken lavasteissa tapahtuvan liikkeen yleiskuvassa. Päänäyttelijöiden liikkeet tallennettiin tiukemmassa kuvassa ristiin lavasteiden reunoilta. Kohtauksien tapahtumat tallentuivat nauhalle samanaikaisesti näyttelijöiden suunnista ja laajasta kuvasta. Tämä ensimmäisen otton aloitusasetelma pysyi melkein koko ajan samana.

Parhaiden näyttelijöiden löytäminen sarjaan on aina haastavaa. Millaisen käsityksen henkilöhahmoista ohjaaja saa käsikirjoituksesta ja sopivatko näyttelijät rooliin? Näyttelijöitä valittaessa on hyvä ottaa huomioon ovatko he ennen työskennelleet kolmen kameran edessä. On keskityttävä katsomaan, onko näyttelijällä rooliin tarvittavat ominaisuudet. Koskaan ei voi tietää, onko valittu oikeat näyttelijät oikeaan rooliin, mutta on luotettava, että valinnat ovat parhaat. Ohjaajan on myös mietittävä pystyykö, hän työskentelemään kyseisen ihmisen kanssa yhdessä. Lapsille ohjelmaa kuvattaessa on mietittävä kohderyhmälle sopiva ratkaisu. Ohjaaja Monosen pitkä kokemus alalla auttoi näyttelijävalinnoissa ja Suomen näyttelijät olivat hänelle tuttuja. Valinnat onnistuivat ja ohjaajan haluamat näyttelijät olivat kuvausaikana vapaana.

Sarja painottuu melkein kokonaan sienen sisälle lavasteisiin, muutamaa sienen ulkopuolella tapahtuvaa kohtausta lukuun ottamatta. Pienistä lavasteista hulimatta kolme monikamera mahdollistaa näyttelijöille enemmän liikkumavaraa. Liikkeen tallentaminen leikkauksia ajatellen helpottuu ja käyttökelpoisen kuvan määrä kasvaa. Kameroiden määrä jakaa näyttelijöiden mielipiteet. Teatterissa näytelleet näyttelijät pitävät liikkumavarasta ja heidän on helpompi ottaa tila haltuun. Tilanne kameroiden ja näyttelijän välillä on hyvin samanlainen kuin yleisön ja näyttelijän. Suoraa palautetta työstään he eivät tosin kameralta voi saada. Kameroiden paikat ovat etäällä näyttelijöistä ja he eivät koe näyttelyn tulevan rajoitetuksi kameroista ja kalusteista johtuen. Eleet ja reaktiot, näyttelijäparin välillä saa tallennettua hyvin ja ajoitukset osuvat hyvin kahden kameran tallentaessa näyttelijöiden suunnat samanaikaisesti.

Yhdellä kameralla kuvattaessa näyttelijöiden suunnat on kuvattava erikseen ja ajoitukset saattavat kärsiä. Kolmen kameran ansiosta näyttelijät voivat vapaammin näytellä kohtauksen kameroiden tallentaessa ja saavuttaessa näyttelijöiden välisen kemian. Ohjaaja pi-

ti kolmea kameraa hyvänä henkilökemioiden nostamisessa ja näyttelijät saivat improvisoinnin vapauden halutessaan. Näyttelijät voivat näyttellä ns. “tässä hetkessä” ja työskentely ei tarvitse olla suoraan tekstistä. Toinen näyttelijä ei voi vastata suoraan tekstistä jos toinen lähtee sooloilemaan vastanäyttelyssä. Sisällön pysyessä kurissa näyttelijät tallennettiin samanaikaisesti ja pieniin muutoksiin näyttelijän työssä oli varaa. Eleet ja reaktiot näyttelijöiden välillä tulivat lennosta ammattimaisessa vastanäyttelyssä. Oton ollessa hyvä uutta ottoa ei pienen muutoksen takia tarvinnut ottaa.

Yleisradion Uusi Päivä-ohjelman näyttelijät kertoivat avoimessa keskustelussa kokevansa yhden kameran miellyttäväksi sen intensiivisyyden takia. Uutta päivää kuvataan suurimmaksi osin monella kameralla Närpiästen tapaan. Emilia Sinisalo kertoi haastattelussa kuvaustavan eroista:

“Närpiäisissä ei ole mitään järkeä hioa yhdellä kameralla ja lavastuskin on tehty kolmelle kameralle sopivaksi. Ajoitus kolmella kameralla on huomattavasti parempi ja se on helpompi saavuttaa. Näyttelijöille yksi kamera on haastavampi. Kuvan laatu on kyllä huomattavasti parempi ja työskentely yhden kameran kanssa on intensiivisempää. On oltava tarkempi klaffivirheissä yhdelle kameralle työskennellessä.

Närpiäisissä näytellyt Sinikka Mokka kertoi haastattelussa kokemuksistaan:

“Kolmelle kameralle selvästi vapaampaa näyttelemistä. Pikkutarkkaa ohjailua liikkeissä ei ole vaan kolmella kameralla kuvattaessa tilanne muistuttaa paljon teatterissa yleisölle esiintymistä liikkumavarasta johtuen. Näyttelytyöhön saa koko kehon mukaan ja tulkinta on vapaampaa.”

6.3 Näyttelijäohjaaminen

Ohjaaja ja näyttelijä antavat ohjelmalle oman luovuutensa tuotokset. Käsikirjoituksessa piilossa oleva maailma avautuu näyttelijälle ja ohjaaja tekee vastaavasti omia havaintojaan suorituksen parantamiseksi. Närpiäisten kuvauksissa ohjaaja haki tunnelman näyttelijöiden kesken ennen kohtausta ja kävi läpi kohtausten kulun. Ohjaajan on kyettävä

antamaan näyttelijöille ohjeita, jotta sen teot ja reaktiot toisen suoritukseen valaisisivat ohjelman tapahtumia sekä aiheuttaisivat niitä. Näin ohjaaja sai kohtauksesta ja henkilö-
hahmoista juuri sen tarinallisen sisällön irti mitä kokonaisuus tarvitsi. Näyttelijällä on
vastuu luoda ohjausta seuraten uskottavaa käyttäytymistä ja täyttää käsikirjoituksen vaa-
timukset. Näyttelijöiden ohjaaminen voi olla tarina- tai tunnelmakeskeistä tai fyysistä.
Ohjaajan visio tunnelmaa koskien pitää saada myös sisäistettyä näyttelijöille. Fyysisellä
ohjaamisella tarkoitetaan yksinkertaisesti näyttelijältä fyysinen teko. Närpiäisissä ohjaa-
ja kävi ennen kohtausta läpi tarinan vaatiman ohjauksen. Yhdessä kuvaihmissen kanssa
käytiin läpi näyttelijöiden fyysinen ohjaaminen, teknillisistä syistä johtuen. Fyysinen
ohjaaminen korostui kolmella kameralla kuvattaessa. Kameramäärästä riippumatta fyy-
sistä ohjaamista on paljon, mutta kolmen kameran kuvattaessa kuva-ala muuttuu, sekä
liikkeiden tallentaminen näyttämöllä on enemmän. (Weston 1999, 65.)

Ohjaajan ja näyttelijän terve suhde sisältää paljon kysymyksiä. Henkilöhahmojen luo-
minen on myös käynnissä vielä kuvausten aikana, koska siinä hetkessä nähdään, miten
näyttelemisen välittyy ruudun kautta katsojille. Näyttelijän on oltava utelias ohjaaja
kohtaan mitä hän haluaa ja miten kuvaustapa palvelisi häntä parhaiten? Ohjaajan on ol-
tava aktiivinen näyttelijää kohtaan ja saada työllään näyttelijälle mahdollisimman helpot
olosuhteet näytellä kyseinen rooli. Näyttelemisen ammattitaidon lisäksi ohjaajan on pi-
dettävä silmällä näyttelijöiden ja kameratekniikan välistä suhdetta. Monikameratekniik-
ka on näyttelijöille yleisesti vieraampi työtap. Monikamerasta johtuen valon saaminen
päähenkilöön vaikeutuu, joten näyttelijän on opittava myös löytämään valo lavasteista.
Askelmerkit menevät usein uusiksi kahden lisäkameran tallentaessa näyttelijöitä. (Wes-
ton 1999, 194.)

Ohjaajan rooli näyttelijän opastamisessa kasvaa kun, kohteena on keikkaluontoinen
näyttelijä, joka esiintyy vain muutamassa jaksossa. Näyttelijä ei ole päässyt maailmaan
niin hyvin sisälle kuin pidempiaikaiset näyttelijät. Monikameran mahdollistamat näytte-
lijätyöhön vaikuttavat asiat on syytä käydä läpi. Närpiäisten kuvauksissa oli muutama
näyttelijä, jotka esiintyivät vain parissa jaksossa. Näihin näyttelijöihin ohjaaja kiinnitti
erityishuomiota, että näyttelijä pääsisi sisälle ensembleen. Vierailevat näyttelijät tarvit-
sevat mahdollisuuden harjoitella kolmen kameran tekniikkaa. He myös tarvitsevat har-
joituskertoja sarjan vakituisten näyttelijöiden kanssa, sekä tutustua heidän työtapoihin.
(Weston 1999, 319.)

Näyttelijät helposti alkavat ohjaamaan itse itseään ja keksimään henkilöhahmoille uusia luonteenpiirteitä. Näyttelijän tehdessä toisenkin ihmisen työt, ei hän voi täysin keskittyä omaansa. Ohjaajan on pysyttävä tarkkana näyttelijöiden kanssa, ettei negatiivisessa mielessä näin pääse käymään. Esimerkkinä toimii toisen päänäyttelijän Joltakullan ajautuminen liian negatiiviseksi henkilöhahmoksi. Ohjaajan oli tartuttava tähän ajatellen katsojia ja heidän samaistumistaan henkilöhahmoon. Vaikka Joltakullan henkilöhahmo oli luotu tiukkapipoiseksi, niin liian negatiivisvaikutteista ilmapiiriä ei saa lastenohjelmaan tuoda. Pienistä lapsista näyttelijöiden esittämät hahmot ovat hyvinkin todellisia ja tähän perustuu osa heidän viehätyksestä. Rölliä ja Hermannia rakastettiin mutta, osaksi myös pelättiin, joten ohjaajan on oltava todella valppaana henkilöhahmojen kanssa. Hyvän ja huonon tunnelman raja on todella häilyvä ja sen pitäminen tunnelmaa ajatellen parempana lapsille on haastavaa. (Suoninen 1993, 25; Weston 1999, 25-26)

Näyttelijöille annettuja vapauksista johtuen on ohjaajan oltava tarkkoja ja tehtävä lopulliset päätökset mitä voidaan näyttää ohjelmassa? Ohjaaja antoi näyttelijöille vapauden keksiä ”lennosta” juttuja tekstiin jos ne eivät vahingoita ohjelman päämäärää tai tunnelmaa. Esimerkiksi kohtausten loppuun näyttelijät voivat keksiä spontaanisti hauskoja juttuja tai näyttellä huvittavia tapahtumia. Nämä on helppo tallentaa kolmella kameralla kuvattaessa, koska päähenkilöt ovat aina kuvassa jos he ovat kahdestaan kohtauksessa. Ohjaaja tekee johtopäätökset käytetäänkö kuvaa, jossa näyttelijä on keksinyt tekstin ulkopuolisia asioita. Esimerkki pois suljetusta improvisaatiosta oli kun Jassoo hörppäsi tuoppia muistuttavasta lasista juomaa. Tämä antoi pienen mielikuvan kaljan juomisesta. Ohjaajan päätös oli olla käyttämättä kohtaa, ottaen huomioon kohderyhmän sietokyvyn. Ohjelman tarkoituksena on olla esimerkkinä lapsille, joten turhia riskejä on vältettävä. Tarinaa kohtaus ei vienyt eteenpäin, joten se oli helposti pois otettavissa. Ohjaaja painotti kuitenkin näyttelijöille tässä hetkessä näyttelemistä ja omien ideoiden tuomista näyttelijätyöhön.

Närpiäisissä ohjaaja/tuottaja Monosen kokemus näyttelijöistä oli eduksi ajatellen henkilöohjaamista. Kommunikoinnin merkitys näyttelijöiden kanssa on elintärkeää viestin välittämisessä lapsille. Laaja pohjatyö näyttelijöiden valitsemisessa, sekä pitkän kokemuksen tuomat suhteet auttoivat valitsemaan parhaat näyttelijät juuri oikeisiin rooleihin. Ohjaajan ja näyttelijän luottamus on tärkeää, koska ohjaaja edustaa näyttelijälle katso-

jia, tässä tapauksessa näyttelijöille ei niin tuttua kohderyhmää eli lapsia. Ohjaajan on kyettävä sanomaan onko näyttelijän jälki kelvollista lapsille. Ammattinäyttelijöiden valinta ohjelman jokaiseen rooliin oli ohjaajalle itsestään selvyys. Työskentely ammattilaisten kanssa on sulavampaa ja ohjaajan on heidän kauttaan helpompi saada näkemyksensä televisioon. Taloudellisesti raskaammaksi ohjaajan mielestä ammattinäyttelijöiden palkkaaminen ei tullut, koska heidän kanssaan käytetty aika on lyhyempi ja se on tehokkaampaa, monikameran ollessa jo itsessäänkin ajallisesti tehokasta. Myös se auttoi kuvausten aikataulujen pysymisen sovitussa.

Näyttelijälle ei välttämättä anneta pikkutarkkoja ohjeita kolmelle kameralle vaan enemmänkin ohjataan kameroita saalistamaan näyttelijästä parhaat palat tarinaa ajatellen. Eli yhdellä kameralla kuvattaessa työ on intensiivisempää ja eroaa paljon kolmen kameras tallennuksesta. Perinteisessä monikameratuotannossa näyttelijämäärä on pienempi, kuvattavat ovat usein juontajia, kilpailijoita, urheilijoita jne... Näin ollen henkilöohjausta ei juuri ole vaan ohjaus keskittyy työryhmään etenkin kameroihin, jotka yrittävät poimia yhden kerran tapahtuvan tilanteen mahdollisimman hyvin. Ohjeita ei enää voi juurikaan antaa kun kamerat käynnistyvät ja tarkoitus on saada tapahtuma talteen mahdollisimman hyvin sillä suunnitelmalla mikä oli laadittu. Tässä suunnittelu on suuressa roolissa ja draaman tyyliin monella kameralla Närpiäisten tapaan kuvattuna mikään ei ollut lopullista ja sama tilanne saatiin luotua uudelleen. Draaman kuvauksessa suunnittelu keskittyykin näiden tilanteiden luomiseen yhtään sen tärkeyttä moittimatta. Suurten kohtausten ja jopa kahden kohtausten yhdistäminen on kolmelle kameralle olennaista ja se myös näkyy näyttelijöidenkin vireystilassa. Pelkkä tuntu siitä että työtä tehdään ja mennään eteenpäin, voi piristää vireystilaa ja parantaa päivittäistä työnlaatua.

Käskyt ja komentokieli ei tietenkään ole sama kuin monikamerassa, koska hiljaisuus piti säilyttää ja kommunikaatioon ei apuvälineitä työryhmällä ollut. Monikameradraamatyöskentely siis oli verrattavissa elokuvan tapoihin ja paineita onnistuneen otoksen saamisesta ei ollut. Myös näytellyssä draamassa asiat saadaan tapahtumaan uudestaan. Perinteistä monikameraa tehdessä komentokielen merkitys on suuri ja isolla porukalla tehdessä ohjaajan on vieläkin arvokkaampaa löytää sama kieli työryhmän kesken. Ottojen välissä on mahdollista kommunikoida kameroiden kanssa mahdollisista parannusehdotuksista. Kameramiehet voivat tarjota ohjaajalle kuvia ja ohjaaja voi katsoa niitä monitoreilta. Kuvatarjonnalla tarkoitetaan sellaisia kuvia, joita kameramies ottaa, vaik-

ka niitä ei ole hänen tehtäväkseen alunperin määritelty. (Korvenoja 2004, 20.) Kameramiehet voivat löytää hienoja kuvakulmia, ajoja ja sommitteluja. Ohjaaja voi halutessaan hyväksyä tai hylätä kameramiesten innokkaat ideat. Tämä on yleistä esimerkiksi yhden kameran jäädessä ylimääräiseksi ja on yhdentekevää tallentaa ylijäävän kameran kuva. Kuvatessa voidaan käyttää mielikuvitusta, koska kuvaa ei ole suunniteltu päätyvän lopulliseen tuotokseen. Tämä ei tietenkään sulje pois sitä, että kuva päätyisi ohjelmaan. Kuvissa voi ilmetä virheitä tai ongelmia jälkikäteen, joten on hyvä että varalla on lisää kuvaa jota voidaan käyttää esimerkiksi ongelmakohtien paikkaamiseen.

6.4 Suunnittelu ja yhteistyö

Perusteellinen ennakkosuunnittelu on monelta osin tärkeää. Suunnittelu-aika on paljon taloudellisempaa tuotannolle, kuin huonosta suunnittelusta johtuva henkilöstön vajaatehoinen käyttö kuvauksissa. Se säästää kallista kuvausaikaa. Hyvästä suunnittelusta johtuen on myöhemmässä vaiheessa tuotantoa vara muutoksille ja uusille ideoille. Tuotannon hallittu eteneminen johtuu yleisesti hyvästä suunnittelutyöstä. (Väisänen 2010, 3.)

Storyboard eli kuvakäsikirjoitus kertoo tekijöille mahdollisimman tarkkaan millainen ohjelmasta tulee. Joidenkin mielestä storyboard sitoo tekijöiden käsiä liikaa kuvaustilanteessa. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa, vaan kuvakäsikirjoituksesta voidaan poiketa, jos keksitään uusia ratkaisuja. Tärkeintä on, että storyboard on tehty, jotta se antaisi parhaan lähtökohdan kuvailmaisulle. Hyvästä suunnitelmasta on aina helppo siirtyä vaihtoehtoiseen ratkaisuun ja palata taas alkuperäissuunnitelmaan. (Väisänen 2010, 4.)

Ohjaajalla ja tuottajalla on vastuu pitää yhteistyö hyvänä ja että kaikki toteuttavat samaa ohjelmaa. Suunnittelulla voidaan hahmottaa työryhmälle mitä halutaan valmistaa. Yhteisellä suunnittelulla pyritään varmistamaan, että käsikirjoituksen välittämät ideat ymmärretään oikein ja työtä eteenpäin rakentavat eri alojen ammattilaiset tekevät osuutensa samalla, yhteisellä sovitulla tyylillä. Yleisradion työntekijät ovat tottuneet samoihin käytäntöihin, mutta jokaisella ohjaajalla on omat metodinsa lähestyä lopputulosta. On tärkeää, että ohjelman maailman käsitys on sama kaikilla ohjelman työryhmillä leikkajasta aina maskeeraajaan. (Hirvonen 2003, 160.)

Harjoittelu vie aikaa, mutta pitkässä ohjelmassa se maksaa itsensä takaisin aikana ja myös laatuna. Jos aikaa on ja ohjelma sitä vaatii, voidaan harjoitella mahdollisimman hyvin ennen kuvausryhmän saapumista, jolloin säästetään aikaa ja rahaa kuvauksissa. Leikkauspöydälle ei näin kerry liikaa epäonnistuneita ottoja. Ennen kuvauksia on syytä varata aikaa harjoitteluun ja myös ennen jokaista kohtausta voidaan käydä läpi liikkeet ja dialogi. Tällä tavoin myös kamerat näkevät liikkeet ja kuvatarkkailun ongelmatilanteet. Kuvien ryhmittämiseen tarvitaan suunnittelua, niin että kamerat tarvittaessa voivat väistää toisen kameran tai kaluston pois kuvasta. (Korvenoja 2004, 12.)

Kun kohtausta käydään läpi, jokainen ammattiryhmä näkee miten se tulee itse tallentaessa menemään. Teknisistä syistä pilalle menneet otot vähänevät harjoittelun myötä. Näyttelijöille harjoituksen tarkoitus on myös, että he kuuntelevat toisiaan ja työskentelevät rehellisesti itsensä kautta ja löytävät yhteyden ohjaajaan, että materiaaliin. Oikeastaan mikään ei voi mennä harjoituksissa pieleen, koska lopullista tulkintaa, oikeaa tai väärää ei siinä vaiheessa vielä ole. Harjoituksissa haetaan valintoja, jotka herättäisivät kohtauksen eloon. (Weston 1999, 67.)

6.5 Ohjaaja ja kuva

Kuvakäsikirjoituksen toteuttamiseen on monia malleja. Kuvakäsikirjoitus voidaan piirtää kuva kerrallaan, jossa näkyy kuvakoko, liikkeet ja toiminta. Närpiäisissä kuvakäsikirjoitus toteutettiin monikameratekniikasta johtuen pelkkänä pohjapiirustuksena, johon oli merkitty kameroiden paikat ja kuvakoot.

Kolmella kameralla kuvien tarkkailu ja kirjaaminen on tärkeää, koska niitä kertyy kohtaukseen paljon. Ottoja saattaa kohtausta kohti tulla useita ja kolmen kameran kuvatessa myös kuvien määrä on suuri. Jälkitöissä tämä saattaa osoittautua haastavaksi löytää oikeat kuvat jos kuvaussihteeri ei ole pitänyt niistä hyvää kirjaa. On oltava tarkkana leikkaukskohdissa ja kuvien yhteensopivuudessa, koska Närpiäisiä ei leikattu kuvausvaiheessa, vaan vasta leikkauspöydällä. Monikamerassa ohjaaja ja kameramiehet pelaavat yhteen. Yhdellä kameralla jokainen kuva, kameraliike ja leikkaus on ennakkoon suunniteltu. Yksikamerakuvauksissa kuvaaja ei joudu kuvatarjontatilanteisiin. (Korvenoja 2004,

140.) Ohjelmaan päätyvät kuvat tai otot voivat sijaita missä vain vaikka näyttelijät tai kameramiehet ovat tehneet virheen niin, aina löytyy kolmesta kamerasta ainakin yksi jota voi käyttää. Aina kun kuvataan kameroita käy kolme. Voidaan jaottaa kuvat esimerkiksi suunnat ja kokokuva tai voidaan yhdestä näyttelijästä ottaa kolme erilaista kuvakokoa. Esimerkiksi suuntia kuvattaessa toinen kuva voi olla käyttökeltvotonta, mutta toisesta henkilöahmosta kuvattu materiaali on käyttökelpoista, jota voidaan käyttää ohjelman rakennuksessa.

Kokeellisiakin ottoja paikoin Närpiäisissä otettiin ja kuvattiin nauhalle jotain jota saatetaan tarvita tai koettiin se siinä hetkessä hienoksi asiaksi. Esimerkiksi tallennettiin vain kahta kameraa koska tarvittiin vain kaksi kuvaa. Siispä yhdelle kameralle voitiin tallentaa jotain mitä ei oltu suunniteltu etukäteen. Voitiin tallentaa jotain kuvaa mikä vain näyttää hyvälle ja käyttää sitä välikuvana tai vaikka loppuhäivytyksessä. Myös erikoislähikuvia kuvattiin ylimääräisillä kameroilla. Näillä kameroilla voitiin tallentaa kuvaa mitään menettämättä koska, kuvia ei suunniteltu lopputulokseen.

Ohjaaja ja tekniikka voivat sopia askelmerkit ja liikkeet lavasteissa niin, että se palvelee tarinaa ja kuvaa. Kolmen kameran tekniikassa yhteensopivat suoritukset ja näyttelijöiden päällekkäin puhuminen korostuu ristiin kuvattaessa. Yhden kameran pitkät masterotot mahdollistaa näyttelijöiden puhumisen päällekkäin tuoden vapautta näyttelysuoritukseen. Kolmen kameran tallentaessa ristiin kuvattavia ottoja on paljon. Se tuo dynamiikkaa näyttelijöiden dialogin tallentamiseen ja rytmin hallintaan.

6.6 Kohtausten rakentaminen monikameratekniikalla

Närpiäisissä tarinaan mahtui noin 3-15 kohtausta, mikä toi noin kymmenen minuuttia tehokasta tarina-aikaa. Kohtaukset kuvattiin kaikki Närpiäisten kotona sienen sisällä. Vain muutama kohtaus kuvattiin sienen ulkopuolella pihalla. Näin ollen Närpiäisten liikkuminen rajoittui suurimmaksi osaksi samaan tilaan. Kameroiden oli helppo kuvata kohteitaan, koska liikkumatila oli rajoitettu sienen sisään ja päähenkilöiden omille puolille sientä. Vaikka kohtauksessa liikuttiinkin ovesta ulos uuteen miljööseen, sen tallentaminen halutessaan myös ulkoapäin ei tuottanut suuria ongelmia kolmella kameralla. Nämä kohtaukset kuvattiin yleisesti ulkoapäin vain tarvittavalla kalustemäärällä. Mutta

mahdollisuus kolmella kameralla on kuvata kohtausta läpi yhdellä otolla kahdessa eri paikassa.

Tankki täyteen sarjan päänäyttelijä Immu Saarelainen sanoi vastaavanlaiseen draaman tekoon seuraavasti:

"Tunnelman saavuttaminen on pääasia, Minkään valtakunnan taidot eivät riitä, jos tunnelma ei kannu. Tämä pätee sekä lavalla että kameroiden edessä. Tv-työ ei eroa teatterityöstä mitenkään. Molemmissa täytyy näytellä. Erästäkin pitkää sarjaa, jossa oli paljon näyttelijöitä, kuvattiin monelta kantilta, jotta kaikki saivat näytellä vuorollaan ja leikkaajalla riittäisi töitä. Joskus tuntui silti että tunnelma oli parhaimmillaan laajassa kuvassa, kun kaikki näyttelivät samalla intensiteetillä. Rytmä ja kontakti säilyivät. Tankki täyteen kuvattiin usealla kameralla, ja ennen kuvauksia harjoiteltiin kunnolla. Ensin oli lukuharjoitukset, sitten harjoiteltiin asemissa. Kun tuli kuvausten aika, tv-ohjaaja Esko "Eetu" Leimu huuteli meille että näytelkää te vaan, kyllä narulle jotakin tarttuu" (Halo-nen 2011.)

Kohtausten saaminen käsikirjoituksesta kuvaksi ja ääneksi muuttuu, kun käytössä on kolme kameraa. Yhdellä kameralla itsestään selvyys on rakentaa kohtausta ja tallentaa sitä kuva kerrallaan, koska muuta mahdollisuutta ei ole jos käytössä on vain yksi kamera. Tämä tosin yksinkertaistaa toimintaa, mutta tästä "ainoasta" kuvasta halutaan hioa todella näyttävää kuvaa. Yhdellä kameralla kohtausten pätkiminen pienempiin osiin on yleistä. Kaikki kuvat ja kuvakulmat mitkä halutaan ohjelmaan, on kuvattava erikseen. Näyttelijöiden työhön tämä tuo uusia haasteita:

"Tallensit kohtausten miten nopealla tempolla tahansa, se näyttää näytöllä aina paljon hitaammalle. Kohtausten leikkausrytmi on paljon paremmin säädettävissä monikameratekniikalla kerättyjen kuvien myötä." (Mononen 2012.)

Monen näyttelijän samanaikainen kohtausta saadaan tallennettua pidemmällä otolla esimerkiksi kolmea näyttelijää yhtäaikaaisesti kuvattaessa. Ajoitukset monen näyttelijän kesken myös paranee samanaikaisesti kuvattaessa. Yleisin tapa ja käytetyin tapa on yhden kameran tekniikka ja siihen on totuttu yleisesti draamatuotannoista, joten monikameradraama tulee hieman uutena mahdollisuutena kohtauksiin. Draamoissa on kyllä

hyödynnetty kahta kameraa esimerkiksi vastakuvissa ja muuten haastavissa yhdellä kameralla kuvattavissa kohteissa. Kolmella kameralla kokonaista sarjaa ei yleisesti ottaen ole tehty, vain harvoin törmää monikameradraamoihin verrattuna perinteiseen yhden kameran draamaan. Törmäsin Närpiäisten kuvauksissa selvään monikameran tuomaan etuun kohtauksissa. Verrattuna yhteen kameraan kolme kameraa mahdollisti pitkien kohtauksien tallentamisen ja jopa kahden kohtauksen yhdistämisen yhdeksi kuvattavaksi kohtaukseksi. Esimerkiksi kohtauksessa tapahtui jotain sellaista joka yhdellä kameralla olisi jouduttu laittamaan poikki ja jatkaa kohtausta uudella kuvalla. Karu esimerkki on ovet. Ulkoa sisälle tullessa monella kameralla on mahdollisuus tallentaa sekä sisältä, että ulkoa. Ajoitus ja liikkeet ovat varmasti kunnossa, koska kuvien tapahtuma on tallentaessa sama. Närpiäisten kuvauksissa yhdistettiin kaksi erilleen kirjoitettua kohtausta yhdeksi, jonka kuvauskestoksi tuli 11 minuuttia, joka mentiin läpi yhdellä kuvauskerralla.

Käytin jo esimerkkinä aikaisemmin Vahinko-jaksoa ja siihen kolmen kameran tuomia etuja. Vahinko-jakson kaksi ensimmäistä kohtausta pystyttiin kuvaamaan läpi yhdellä kuvauskerralla. Niiden kahden kohtauksen yhdistäminen yhdeksi kuvattavaksi kohtaukseksi helpotti sekä näyttelijän töitä että toi tarinaan lisää intensiivisyyttä. Näiden kohtauksen yhdistäminen vaati kameramieheltä ja kuvantarkkailulta pieniä lisäponnistuksia, mutta ne saatiin vaivatta tallennettua yhtenä kohtauksena ja näyttelijät voivat mennä kohtauksen läpi ilman tarinaa keskeyttäviä pysäytyksiä (liite 2).

Kahden kohtauksen kuvaaminen vaati noin neljä kuvauskertaa ja jokaisella kummatkin kohtaukset mentiin yhtenä kohtauksena läpi. Kameramiehet joutuivat hakemaan kesken kohtauksen uusia kuvia ja kuvakulmia. Tämä vaatii myös kameramiehiltä ammattitaitoa ja kuvasuunnittelulta selkeyttä. On tiedettävä selkeästi, mitä kuvia halutaan peräkkäin käyttää ja mitkä ovat tulevat leikkauskohdat.

Monikameratekniikalla saimme kohtaukset kokonaiskestossaan kuvattua yhdellä otolla (kuva 1). Yleinen kohtauksen rakentaminen laajoista kuvista tiiviimpiin lähikuviin. Ensimmäisessä otossa koko kohtaus tallennettiin niin, että keskimmäinen kamera kuvasi yleiskuvaa tai kokokuvaa tapahtumista ja lavasteen sivuihin asetellut kamerat kuvasivat päähenkilöiden suunnat ja tallensivat hyvin dialogit. Kohtaus otettiin toisen kerran tiiviimpänä, jossa suunnat ottivat lähikuvaa päähenkilöistä ja keskimmäinen otti tiiviin

kuva kohtaukseen liittyvästä tärkeästä kohteesta. Kolmannella kuvauksella otettiin erikoislähikuvia ja erikoisempia kuvakulmia. Yleisesti kolmannella kerralla kohtausta kuvattaessa suunnat ottivat erikoislähikuvaa henkilöistä ja kolmannelle kameralle voitiin ohjaajan toimesta keksiä jotain tallennettavaa mistä voisi olla hyötyä ohjelmalle. Esimerkiksi ”ylimääräinen” kamera voi poimia oivia välikuvia tai erikoislähikuvia, joita voidaan hyödyntää kohtauksen tunnelmaa nostaessa tai sen viemisessä tiettyyn suuntaan.

Henkilön tietyn reaktion tallentaminen voi jälkituotantovaiheessa osoittautua kullan arvoiseksi tietyn tunnelman saavuttamiseksi. Tallennettujen raitojen määrä ei ole kolminkertainen vaikka kolmesta kamerasta on kyse. Taitavalla työskentelyllä ja tavoitteena on myös saada kolmellakin kameralla kuvattua vain ne kuvat jota on suunniteltu käyttää myös lopullisessa Närpiäisissä. Kuitenkin Närpiäisiin otettiin paljon vaihtoehtoja myös leikkauspöydälle ja korjausvaraa jos saavutettua tunnelmaa ei saatu suunnitellulla kuvaarsenaalilla vangittua. Kuitenkin tallennettujen raitojen määrä per kohtaus kasvoi suureksi kolmen kameran tallentaessa tapahtumia ja kuvauskertoja eli kuvia kertyi noin kolme–viisi. Myös uudet otot toivat lisäraitoja, koska yhden kameran virheestä kaksi muuta voi olla käyttökelpoisia.



Kuva 1. Kameroiden asemointi Närpiäisten kuvauksissa.

Tiedettäessä mitä kuvia halutaan käyttää lopullisessa ohjelmassa, on kameroilla mahdollisuus vaihtaa kohdetta tai liikkua kohtauksen tallennuksen aikana. Kohtauksen alussa voidaan kuvata suunnat puolikuvassa ja kohtauksen edetessä siirrytään tietyssä kohtauksen vaiheessa laajempaan kuvaan tilanteesta, voi kaksi suuntakameraa esimerkiksi tiivistää tai laajentaa kuviaan ja niihin voidaan siirtyä laajan kuvan jälkeen. Näin ollen voidaan tallentaa halutut kuvakoot ja kohtausta melkein käyttökelpoiseksi ohjelmaa varten. Tämä on yleistä perinteisessä monikameratuotannossa ja sitä myös käytettiin paljon Närpiäisten kuvauksissa. Kun tiedetään millä kuvilla kohtausta rakennetaan, niin kolmella kameralla on mahdollista päästä isoistakin kohtauksista läpi yhdellä tai kahdella kuvauskerralla. Tämänkaltaisen työskentelyn on todella taloudellista ohjelmantekoa, mutta kuvasta joudumme tinkimään ja kompromisseja on tehtävä kuvien laadun suhteen.

Tarinan kannalta pitkät kohtaukset ovat eduksi. Kohtausten kuvaaminen kerralla edesauttaa kokonaiskuvaa ja sulavuutta, sekä leikkauskohtien asettamista, koska voit leikata näiden kuvattujen kolmen kuvan välillä huolimatta aikavirheistä tai vastanäyttelystä. Näyttelijätyö on kuvien välillä käypää ja esimerkiksi reaktiot sopivat kohtauksen tapahtumiin täydellisesti. Ajoitus on luonnollista samaan aikaan näyteltä tapahtumaa kuvattaessa. Närpiäisten kuvauksia voi hieman verrata teatteriesityksen perinteiseen monikamera tallentamiseen. Totta kai, virheitä voidaan paikkailla ja kuvat voidaan hioa paremmiksi ja kohtausta voidaan käydä läpi monta kertaa. Mutta perusidea pysyy kutakuinkin samana.

7 Monikameran kuva

7.1 Valaiseminen

Monikamerakuvaus ja -valaisu on aina tietynlainen kompromissi, sillä kameramäärä tekee huomattavia rajoituksia kuvasuunnille ja valaisulle. Lisäksi haasteena on se, että kaikkien valaisimien ja kaluston täytyy olla lavasteiden ulkopuolella, poissa kameroiden näkökentästä, eikä esimerkiksi lähikuvia pysty valaisemaan erikseen. Tämä tekee pehmeän, suurilta pinnoilta tulevan valon käytöstä haastavaa, sillä sen kontrollointi on hankalaa ilman suuria flagipintoja, jotka olisivat monikameravalasteissa jatkuvasti kame-

roiden kuvissa. Kovassa valossa ei sinänsä ole mitään pahaa. Myös kuvakulmat ovat rajoitetut, eikä esimerkiksi hyviä vastakuvia ole helppo saada. Kameran ovat hieman liian sivussa, sillä hyvissä asemissa kamerat näkyisivät toistensa kuvissa näyttelijän olon yli. (Poutanen 2011.)

Monikameratekniikan valitseminen tuotantoon perustui tarinan painoarvoon ja tuotannollisiin syihin. Monikameran tuomat valaistukselliset ongelmissa oli huomioitu kohderyhmä, jolle ohjelmaa tehdään. Ohjaaja Mononen painotti, että lapsia kohderyhmänä ei kannata aliarvioida myös kuvallisissa asioissa. Pääkuvaaja kuitenkin oli sitä mieltä, että valon tuomat puutteet eivät välttämättä, haittaa kohderyhmää. Parhaaseen lopputulokseen kuitenkin pyrittiin tuotannon mahdollistamissa puitteissa.

”Monikamera- ja yksikameratuotannot eroavat toisistaan monin tavoin. Monikameratuotannoissa kuvien on sovittava toistensa kanssa peräkkäin heti kuvausvaiheessa. Sen sijaan yksikameratuotannoissa tehdään kuva kerrallaan ja yksittäisten kuvien jatkuvuus mm. valoilmaisuudessa on pidettävä mielessä.” (Yle Blogi, 2010.)

Kuvattavan kohteen valaisemisessa havaitaan suuria eroja yhden ja kolmen kameran välillä. Yhdellä kameralla kuvattaessa valo voidaan määritellä haluamalla tavalla yhtä kuvaa silmällä pitäen ja monikamerassa on otettava huomioon kaikki kolme kameraa ja kaikissa kameroissa on oltava sama valotunnelma. Jos leikkauskohdissa havaitaan vähäisiäkin valaistuseroja, eikä niitä ole tarkoitettu siirtymiksi, ne koetaan virheinä. (Pirilä & Kivi 2005, 133.) Kolmen yhtä aikaa kuvaavan kameran valaistuksessa kuvien yhteinen pinta-ala on suurempi, joten valoja on vaikea saada kohteiden lähelle ja sitä kautta saada paras mahdollinen valaistus. Kameroiden paikat ja kuvakoot ovat suoraan vaikuttavia asioita valaistukseen. Yhtä aikaa tiivistä kuvaa kuvattaessa on mahdollista päästä lähelle täyteläistä valaistusta, koska kolmen kameran kuvan pieni pinta-ala tuo mahdollisuuksia valolle. Yhdellä kameralla puolikuvaa kuvattaessa ilman suuria liikkeitä on valo mahdollista tuoda todella lähelle kohdetta ja saada valo osumaan juuri oikeaan paikkaan oikeasta kulmasta, taas kolmella kameralla kaksi muuta kameraa estävät valon viemisen lähelle.

Värisävyjen voimakkuus ja valon määrä ovat saumattomassa vuorovaikutuksessa keskenään. Niukassa valossa värisävyt näyttävät erilaisille kun runsaassa valossa. (Pirilä & Kivi 2005, 141.) Miljööön pysyessä samana on myös yleissävyyn pysyttävä samana kaikissa kameroissa. Pääkuvaaja Jyrki Lehtinen tiesi kokemuksesta että monikameralla ei ole mahdollista päästä kuvallisesti yhtä täyteläiseen lopputulokseen kuin yhdellä kameralla. Ongelmia kuvassa aiheutti sävyjen saaminen kuvaan ja hahmojen saaminen taustasta irti. Kolmella kameralla parhaaseen lopputulokseen pääseminen vaati paljon valotöitä ja suunnittelua ennen kohtauksia.

Studiovalaistuksessa monikameratekniikalla studion valot on kiinnitetty korkealla oleviin telineisiin eli päävalaistus oli pystysuoraa valoa. Yhdellä kameralla kuvattaessa valonlähteiden määrittäminen on paljon vapaampaa. Elokuvavalaisussa yhdellä kameralla henkilöt valaistaan noin pään tasalta. Telineitä voi olla useampia studiossa, riippuen studion valaisujärjestelmästä. Taustavalaisussa taas ei ole suurempaa eroa studiovalaistuksen ja elokuvavalaisun välillä. Valaistaessa Närpiäisiä, näitä kahta valaisutekniikkaa käytettiin ja valon lähteet sijaitsivat sekä katossa että kohteiden pään tasalla. (Väisänen 2010, 11.)

Vaakasuorilla tasoitusvaloilla pyritään valaisemaan kohteen yksityiskohtia. Pystysuorat valot tuottavat varjoja esimerkiksi kasvoihin, joita pyritään valaisemaan tasoitusvaloilla. (Korvenoja 2004, 164.) Päävalot sijaitsivat monikamerassa katossa, koska sieltä ne eivät eksy kameroiden kuviin, kun taas esimerkiksi siirrettävät Led-valaisimet saattavat näkyä kuvissa jos niitä käytetään liian lähellä kohdetta. Suoraan ylhäältä tuleva valo on tasapainotettava siirrettävillä vaakasuorilla valonlähteillä, koska varjoja syntyy esimerkiksi näyttelijöiden kasvoille. Ylhäältä tuleva valo luo varjoja paikkoihin, jossa niitä ei haluta olevan ja valaistus näyttää epäluonnolliselta. Pääsääntöisesti monikamerassa valot sijaitsivat katossa, valaisimien ollessa pois kuvan tieltä. Tämänkaltaisista ongelmista johtuen yhden kameran tuotanto palvelee kuvaa valon kannalta huomattavasti paremmin.

Närpiäisissä poikettiin ongelmatilanteissa ja kuvattiin satunnaisesti vain yhdellä kameralla. Oli kuvia, josta haluttiin tehdä mahdollisimman näyttäviä ja jokseenkin taidekuvan kaltaisia. Yksi kamera mahdollisti valon hiomisen parhaaksi mahdolliseksi ja yleisesti nämä kuvat olivat suuressa roolissa tarinan tunnelman kannalta. Yhden kameran

ottoja oli kuitenkin vain muutamia. Monikameradraaman ongelma ei pelkästään ollut tasapaksu valaistus vaan myös kaluston sijoittelu niin, että se ei näkynyt yhdessäkään kolmesta kuvasta. Lavasteissa olevista ikkunoista ja kiiltävistä pinnoista piti tarkastaa, että heijastukset ei tee kuvista käyttökelvottomia.



Kuva 2. Närpiäisten lavasteet.

Kuvausryhmä ja etenkin pääkuvaaja Jyrki Lehtinen oli tottunut tekemään draamatuotantoja yhdellä kameralla. Pääkuvaajan mielestä se myös oli oikea tapa tehdä draamaa ja koki monikameratuotannon valon kannalta suurena haasteena.

“Olen niellyt sen, että valittu toteutustapa on monikamera. On monikamerassa kumminkin niin paljon etujakin, että ymmärrän ratkaisun jos tarina sen vaatii. Kohderyhmä tuskin huomaa laatueroja tai se ei vie mielenkiintoa pois. Jos kohderyhmä huomaa jotain kuvanlaadussa, olemme epäonnistuneet muussakin. Kolme kameraa rajoittaa lavasteita ja valoa suuresti. Emme saa hahmoja irti seinästä tai taustasta haluamallamme tavalla.” (Jyrki Lehtinen 2012.)

Kuvaan pyritään saamaan moniulotteisuutta, koska ympäristömme on moniulotteinen. Syvyyden ja moniulotteisuuden hakeminen on tärkeää jokaisessa kuvassa. Hahmojen irrottaminen lavasteista valolla on yksi keino tuoda syvyyttä kuvaan. (Korvenoja 2004,

87.) Vaikka lavasteet on suunniteltu monikameralle, niin se ei vastaa yhden kameran valaistusta. Valon suhteen voi vain tehdä pieniä muutoksia, koska katossa sijaitsevat kattopalkit esti päävalojen suuntausta. Palkit oli tehty lavasteiden kestävyyttä silmällä pitäen. Suunnitteluvaihe korostuu tässäkin asiassa. Valomiesten, että lavastajan on tehtävä lavasteita suunnitella paljon yhteistyötä. On löydettävä ratkaisu, joka palvelee valaistusta mahdollisimman hyvin lavastuksen näyttävydestä tinkimättä. Närpiäisten tapauksessa kattopalkit, joiden taakse piilotetut valaisimet, ei välttämättä ollut paras ratkaisu. Kattopalkit estivät valojen suuntausta ja valossa jouduttiin tekemään kompromisseja. Kolmen kameran kuvauksissa jo tuotantotapa estää parhaan valaistuksen.

Huolellinen valaisutyö vie kuvaustilanteessa huomattavasti aikaa ja vaatii yleensä varsin raskaan helposti liikutettavan kaluston. (Pirilä & Kivi 2005, 133) Ennen kohtauksen alkua valojen paikkojen ja suuntien määrittäminen vie aikaa. Monikameran yksi tavoitteista on tuotannon ajallinen nopeuttaminen ja tässä asiassa oli käytettävä hieman enemmän minuuotteja. Valotunnelmat oli mietitty huolella suunnitteluvaiheessa ja pääosin tunnelmanrakentaminen ei vienyt aikaa. Aamun vaihtuessa iltaan aikaa valaistukseen ei suuremmin mennyt, mutta henkilöiden valaistuksen hienosäätäminen oli työlästä kolmesta kamerasta johtuen.

Yleisradion kuvaajat ovat myös ammattitaitoisia valomiehiä ja heidän moniosaaminen toi taloudellisia etuja talolle. (Liite 3). Niin sanotut monitoimimiehet valaisivat kohteita ja myös kuvasivat ja näin ollen erillisiä valomiehiä ei juuri tarvittu. Valaisija tuotannossa oli, joka hoiti valopöytää ja vastasi päätoimisesti valosta pääkuvaajan kanssa. Monitoimimiehet näkivät linssin läpi miltä valo näyttää ja osasivat säätää valaistuksen kameran läpi. Pääkuvaaja ja valomies tekivät monitoreista lopulliset päätökset kokonaisuutta silmällä pitäen.

Pääkuvaajan kokemuksista ja ennakkoluuloista huolimatta monikamera osoittautui kokonaisuutta ajatellen hyväksi ratkaisuksi. Lehtinen muutti hieman ajatustaan monikameratyötä kohtaan ja koki sen tuotannolle parhaaksi tavaksi kuvata ohjelma. Vaikka haluamaan valaistukseen ei päästy, radikaalisti ei tarvinnut kuvasta tinkiä. Myös kuvaus tempo pysyi hyvänä, jota kuvausryhmä piti piristävänä asiana. Ohjaaja antoi pääkuvaajalle vapauksia ”taidekuviin”, jos pääkuvaaja näki ratkaisun parhaaksi. Nämä kuvat kuvattiin yhdellä kameralla, joten pääkuvaaja sai haluamansa valaistuksen kuviin. Subjek-

tiiviset- ja ulkokuvat kuvattiin myös yhdellä kameralla johtuen kameran suurista liikkeistä. Yhdellä kameralla tallennettuja kuvia kertyi runsaasti, joten pääkuvaaja sai täyteläiset kuvat kohtiin joita hän piti tärkeinä. Kuvat ovat kuvaihmissen käyntikortteja, joten he pyrkivät aina parhaaseen mahdolliseen lopputulokseen. Kuitenkin he ymmärsivät tuotantotavan valinnan ja resurssit. Kuvaryhmältä tuli paljon ymmärrystä tarinalle ja sen tärkeydelle kohderyhmää silmällä pitäen.

7.2 Kameramiehet

Kameroita ja kameramiehiä tuotannossa oli kolme. Kameraoperoijiin kolme kameraa vaikutti verrattuna yhden kameran draamaoperointiin. Kameramiesten työskentely oli enemmän lähellä normaalia monikamera työtä kun monikameraoperointia. Työskentelyssä ensimmäisenä asiana kiinnitettiin huomiota tempoon, kun vertasin sitä perinteiseen monikameraoperointiin. Kuvia suunniteltiin ja harjoiteltiin, myös kohteen liikkeet olivat pääsääntöisesti tiedossa. Perinteisissä monikameratallentamisessa liikkeet ja esimerkiksi pelin arvaamattomuus tuo kameramiehille haasteita. Perinteisessä monikameratuotannossa on tunnettava kuvauskohde paremmin, jotta sitä voidaan ennakoida ja pyrkiä parhaaseen laatuun ja kuvasommitteluihin. Monikameran eri muodoissa on kameramiehellä oltava käsitys leikkauksen perusteista, jotta hän osaa tarjota kuvia oma-aloitteisesti. Näiden tarjottujen kuvien on myös leikkauduttava kuvavirtaan luonnollisesti. Yksikameratuotannoissa kameramiehet ei kouliinnu kuvatarjonta tilanteisiin. (Korvenoja 2004, 13.)

Monikameratekniikassa ja muissa spontaania kuvausta edellyttävissä kuvauksissa ohjaaja katsoo kameramiesten kanssa kameran paikan valmiiksi, ja tällöin kameramies voi esittää ohjaajalle näkemyksiään, havainnoitaan ja ideoitaan kuvista. (Korvenoja 2004, 122.) Närpiäisissä kohtaukset ja liikkeet käytiin läpi, joten on selvää, että kuvattavasta kohteesta voidaan saada helpommin ohjaajan haluamaa kuvaa. Kommunikointi oli myös aktiivista kameramiesten ja näyttelijöiden välillä. Kameramiehet voivat ehdottaa näyttelijöille paikkoja tai liikesuuntia, että he saavat kuvasta lavasteisiin nähden täyteläistä ja onnistunutta. Kuvatarkkailija katsoo kolmen kameramiehen kuvien leikkaavuuden ja suunnittelee ne sitä silmällä pitäen. On helpompi työskennellä, kun tekijöillä on yhteisiä suuntia antavia käsitteitä kuten yhteinen mielikuva lähikuvasta ja yleiskuvasta.

Eri kuvaajat ottaisivat samasta kohteesta varmastikin erilaiset sommitelmat. (Pirilä & Kivi 2005, 113.) Oikeastaan ohjelman kuvauksissa kameramiesten ei niinkään tarvinnut välittää muiden kameramiesten kuvista, vaikka monikameratuotannossa se on yksi tärkeimmistä operoijan ominaisuuksista. Kameramiehet keskenään kommunikoivat kuvistaan ja sommitteluistaan, mutta viimeinen sana tulee näyttöjen takana istuvalta pääkuvaajalta, sekä ohjaajalta. Kameramiehillä on oma tyykinsä operoida ja kommunikointi keskenään on tärkeää, että saadaan hyvä leikkaavuus kuviin. Tarkat kuvakokojen määrittäminen on tärkeää ja kameramiehillä voi olla pieniä poikkeavaisuuksia kuvakokojen suhteen. Hyvänä esimerkkinä ovat suuntakamerat, jotka kuvaavat päänäyttelijöiden dialogin. Kuvakokojen samanlaisuus ja rajausta tekevät vastakuvista yhteneväisemmän.

Kameramiesten paikat olivat suurimmaksi osaksi aseteltu suuntakameroiksi ja laajaksi keskikuvaksi. Tätä käytettiin paljon ainakin ensimmäisessä kuvauskerrassa, ennen kuin lähdettiin poimimaan kohteita ja tiivistämään kuvia. Keskimäinen kameran kokokuva on kullanarvoinen, jos jostain syystä ei voida leikata tiiviiseen kuvaan, voidaan mennä laajan kuvan kautta. Tämä laaja kuva toimii leikkauspöydällä niin sanottuna turvakuvana ja kohtausta tallannettiin kerran laajassa kokonaan. Työnjako kuvauksien edetessä valkeni paremmin myös kameramiehille ja he pysyivät suurimmaksi osaksi omilla paikoillaan poikkeuksia lukuun ottamatta. Lavasteiden keskellä sijaitseva kamera oli pääosin kiinni kraanassa, jolla voitiin tulla kohtaukseen liikkeellä sisälle ja päästiin myös paljon korkeammalle. Esimerkiksi kohtausta aloitettiin kraanan ajolla laajassa ja siitä leikattiin tiiviimpään suuntakameraan. Siirryttäessä tiiviimpään kuvaan kraanakamera voi sillä välin sommitella uuden laajan kuvan tai tarvittaessa poimia tiiviimmän kuvan näyttelijöistä. Laaja kuva tallentaa teatterimaisen kuvan koko näyttämöstä ja sillä on helppo hahmottaa katsojille, mitä lavasteissa tapahtuu. Laajassa kuvassa näyttelijöillä on myös enemmän liikkumavaraa ja operoijan työ laajan kuvan myötä helpottuu.

Etenkin lavasteiden sivuissa sijaitsevien kameroiden kuvat olivat yleisesti paljon tiiviimpiä ja kuvasivat suurimmaksi osaksi päänäyttelijöitä omilla puolillaan. Kamerat joutuivat seuraamaan ja liikkumaan paljon enemmän näyttelijöiden mukana kuin laaja kuva. Tämä toi haasteita asetella kamera niin, että näyttelijä pysyi keskipisteessä ja lavasteita tai kalustoa ei tullut kuvattavaan kuvaan. Kolmella kameralla tallentaessa valaistuskin oli jouduttu suunnittelemaan niin, että ne pysyivät poissa kuvissa ja antavat kuitenkin tarpeeksi valoa kuviin ja kohteisiin. Tämä oli todella haastava yhtälö, johon

kului paljon aikaa kohtauksen suunnitteluvaiheessa. Valot ja kalusto ei saanut näkyä kuvissa tai heijastua ikkunasta omaan tai muiden kameroiden kuviin. Ikkuna toi valotukselle suuria haasteita, koska kuvakulmia oli kolme. Yhdellä kameralla kalusteita ja valaisimia voidaan liikuttaa kuvan mukaan ja niillä päästään valaisemaan lähelle kohdetta. Kuvan laatu siis tästäkin syystä on kolmella kameralla hieman heikompi. Yhdellä kameralla kuvattaessa tarkkaillaan vaan yhtä kuvaa ja muista kameroista ei tarvitse välittää. Kameraa ei voida sijoittaa kovin syvälle lavasteisiin, muuten on riski että, se näkyy helposti muiden kameroiden kuvissa tai haittaa niiden liikkumavaraa. Kamera-ajaja kuvauksissa tehtiin muutamia. Kiskoilla ajettaessa korostuvat valot, kamerat ja kaluston paikat niin, että ne eivät eksy kuvaan. Yleisesti nämä kamera-ajot voitiin tehdä yhdellä kameralla, muiden ollessa pois päältä. Pari kertaa tämä oli kuvallisista syistä myös paikallinen ratkaisu.

Kuvien sommittelu tiivistäminen tai laajentaminen oli yleistä kesken kohtauksen ja sen onnistuttua saatiin kohtausta vietyä mahdollisimman paljon eteenpäin yhdellä kuvauskerralla. Ohjaaja kävi läpi pääkuvaajan kanssa mitä kuva halutaan talteen ja mitä luultavasti tullaan käyttämään missäkin järjestyksessä. Näin ollen kameraoperoijat yhdessä ohjaajan kanssa voivat sopia tiettyjä hetkiä jolloin kuvia voi lennosta muuttaa. Joskus myös kamerasiisitystä paikkaa muutettiin, mutta se on sen verran aikaa vievää, että useasti sitä ei käytetty. On myös mahdollista laittaa toimintaan tauko siirron ajaksi, mutta näin ei tarvinnut tehdä. Tarinalle ja näyttelijöille mieluisampaa on, että toiminta kohtauksessa on mahdollisimman pitkälle ilman katkoja. Ohjaaja pyrki pitkiin kohtauksiin ja aina tarina edellä, joka siis vaikutti kameraoperoijiin huomattavasti.

Ohjaajan ja kuvataiteilijan istuessa ohjaamossa tarkkaillen kameramiesten kuvia voi operoija tarjota kuvaa tai pieniä liikkeitä, joita voidaan käyttää ohjelmassa. Usein ehdottaminen tapahtuu siten, että kameramies pitää kuvaa esillä, jotta ohjaaja näkee sen ohjaamossa ja voi sitä halutessaan käyttää. Kun ohjaaja ja kameramiehet katsovat harjoituksissa kuvat läpi, kameramies voi tällöin tehdä ehdotuksia ohjaajalle. Hyviä ”lisäkuvia” löytyy usein vasta harjoitusten edetessä. (Korvenoja 2004, 21.) Kameramies voi tarjota panoroituja, tiltauksia, sommitteluja ja vaikka skarpinvaihtoa harjoitteluvaiheessa, jos näkee sen toimivaksi ratkaisuksi. Kameramies keskittyy omaan kuvaan ja ohjaamossa yritetään hahmottaa kokonaisuutta, joten kameramies on paljon paremmin perillä kamerasiisityksistä omalla kuvauspaikallaan. Ohjaaja joko hyväksyy tar-

jottavat kuvat tai ei. Mononen itse kiitti Närpiäisten kuvauksissa kameramiehiä heidän oma-aloitteisuudestaan ja koki sen eteenpäin vieväksi asiaksi ohjelmaa tehdessä. Oma-aloitteisuus korostuu kolmen kameran tuotannossa, koska siinä ei kiinnitetä täyttä huomiota vain ja ainoastaan yhteen kameraan, vaan huomio jakaantuu kolmeen kameraan ja kokonaisuuteen.

7.3 Jälkityöt ja leikkaus

Leikkaaja valitsee materiaalista miten palaset yhdistellään, niin että teoksen ja katsojan välille syntyy yhteys. Rytmii on leikkauksen ydin ja se saadaan aikaan teoksen rytmisten tekijöiden tunnistamisella jo kuvauspaikalla ja leikkauspöydällä. (Ala-Rakkola 2010, 5.) Kameradramaturgia tarkoittaa taas niitä kameran ilmaisukeinoja, jolla aikaansaadaan vaikutuksia yksittäisessä kuvassa ja jotka luonnollisesti vaikuttavat myös kuvadramaturgiaan. Taas kuvadramaturgian keskeisin keino on leikkaus. (Korvenoja 2004, 153.)

Perinteisessä monikamerassa leikkaaminen aloitetaan jo itse kuvauksissa ja pyritään leikkaamaan kaikkien kameroiden kuvista valmis runko. Tämän rungon virheitä voi tietenkin viilata vielä jälkeinpäin leikkauspöydällä, mutta tavoite on saada kuvan jälkityöt ajallisesti mahdollisimman pieniksi. Tämä on myös paljon taloudellisempaa jälkitöiden jäädessä pois tuotannosta, mutta taas kameramiesten paljous voi tuoda kustannuksia kokonaissummaan ja taloudellisesti eroja ei synny (liite 3). Närpiäisissä, kolmea kuvaa ei miksattu lennosta rungoksi vaan vasta leikkauspöydällä aseteltiin halutut kuvat peräkkäin.

Närpiäisten kuvauksissa myös kuvauskertoja ja ottoja oli useita, joten haluaman kuvan saaminen toisen perään oli joskus mahdotontakin. Mahdollista olisi esimerkiksi ollut miksata laajoista kuvista valmis runko ja lisätä tiiviit ja efektiiviset kuvat vasta leikkauspöydällä. Kolmen kameran vuoksi materiaalia kertyi leikkaajalle paljon. Vaikka runko olikin tehty leikkaajalle valmiiksi, se oli tarkoitettu suuntaa antavaksi, eikä lopulliseksi leikkaukseksi. Vaikka materiaalin paljous vie paljon enemmän jälkikäsitelyaikaa, voi leikkaaja myös nähdä sen mahdollisuutena. Kuvatarjonta on laajaa ja sieltä on helpposti löydettävissä leikkaajan haluamat kuvat. Kuvista on helppo rakentaa kohtauksia, jotka noudattavat ohjaajan laatimaa tunnelmaa. Kuvista voi rakentaa myös erilaisia ko-

konaisuuksia ja verrata niitä suunniteltuun rakenteeseen. Monen kameran kuvaama materiaali saadaan analysoitua yhdellä kertaa. Kuvaustapa mahdollistaa myös helpot muutokset, kuvakulmien vaihdot ja klipin sisäiset leikkaukset vaivattomasti missä vaiheessa leikkausprosessia tahansa. (Hietaniemi 2012, 39.)

Tarina olisi muodostunut välittömästi ja ulkopuolisen leikkaajan olisi helppo päästä mukaan tarinaan ja mistä siinä on kyse. Ohjaajan näkemys lennosta miksaamiseen ja leikkaamiseen oli selvä, sillä he päättivät kuvaajan kanssa olla leikkaamatta Närpiäisiä suoraan rungoksi jo alkuvaiheessa. Ohjaaja halusi keskittyä enemmän henkilöohjaukseen ja tarinaan kun, että vahtisi leikkauskohtia kuvauksissa. Pääkuvaajan tehtävänä oli silmäillä kokoajan sovittujen kuvien leikkaavuuksia ja hän leikkasi mielessään kuvia jo rungoksi ja ilmoitti jos jotain ongelmia leikkaavuuksien kanssa kävi ilmi. Vaikka mistään lopullisesta ei lennosta leikkaamisesta ole kyse, niin tässä tuotannossa kyse olisi ollut pelkästään taloudellinen säästö ja ohjaaja Monosen haastattelussa kävi ilmi, että rahan ehdoilla Närpiäisiä ei tehdä.

Kohderyhmälle on ajateltu olevan tärkeämpää tarinan täyteläisyys, kuin sitten viimeiseen asti viilatut ja hienot kuvat. Kuvan ja tarinan välinen sopu on löydettävä palvelemaan katsojaa. Yleisradiossa ero esimerkiksi elokuvamaailmaan on se, että ohjaaja luovuttaa materiaalin leikkaajan käsiin ja hänellä on melkein täysi oikeus tehdä kuvatulle materiaalille draamallisesti parhaat ratkaisut omasta näkökulmastaan. Ohjaajan rooli leikkausvaiheessa on pieni. Närpiäisissä rakensimme leikkaajalle esikoostoja, mikä helpotti leikkaajan näkemystä tarinan kulusta, mutta kuvien valinta jäi leikkaajalle. Yleisradiossa toimitaan eri tavalla kun pienissä indieyhtiöissä tai elokuvaprojekteissa ja jokaiselle työtehtävälle löytyy oma tekijänsä, joka on erikoistunut siihen. Leikkaaja ei ollut missään tekemisissä Närpiäisten kuvauksissa ja en ole varma, oliko hän perehtynyt käsikirjoituksiin. Käsikirjoitusten sisäistäminen on myös tärkeää leikkaajallekin ja tähän ei välttämättä ollut aikaa eikä suunnattuja resursseja. Leikkaajat leikkaavat materiaalia tuotanto toisensa jälkeen, joten kaikkeen ei välttämättä jää aikaa.

7.4 Rythmi

Rythmi on ihmisen jokapäiväiseen elämään liittyvä asia. Rythmi on ajan, liikkeen ja toiminnan jaksottaisuutta, jonka vaikutuksesta metrinen aika muuttuu elämykselliseksi ajaksi. Rytmien tunnistaminen ja sen sisäistäminen on aivan keskeinen kysymys teoksen eri vaiheissa. Kuvaustilanteessa tulisikin ensi vaiheessa tunnistaa ja analysoida tallennettavan kohteen ja tapahtuman rytmiset tekijät, jotka on usein ainutkertaisia. Kerronnan rytmi nousee itse aiheesta ja sen sisäistä. (Pirilä & Kivi 2005, 33.)

Rythmi toimii eteenpäin vievänä voimana teoksessa. Toiminnallisesti toisiinsa liittyvissä kohtauksissa on oma rytmensä. Rythmi on työväline, jolla nostetaan juonen ydin ja teoksen sisältö mahdollisimman hyvin esiin. Leikkauksessa rytmillä tarkoitetaan kuvakokojen välistä vaihtelua, yhden kuvan pituuden määrittämistä ja käytettäviä siirtymiä. Rythmi pitää katsojan mielenkiinnon yllä. (Ala-Rakkola 2010, 7.)

Leikkaajan rytmitaju korostuu komedialähtöisessä ohjelmassa, koska ajoitukset ovat tärkeässä roolissa. Leikkaajan rytmitajun on kuljettava käsi kädessä luodun maailman kanssa. Näyttelijät voivat helpottaa leikkaustyötä, mutta viimeinen hiominen kohti onnistunutta kuvaparia on leikkaajalla. Ohjaajan ja näyttelijän välinen työ heijastuu ajoituksissa leikkaajalle. Monikameratekniikka tuo pelivaraa leikkaajalle, koska hän voi hypätä haluamallaan tavalla vastaanäyttelijän kuvaan. Ajoitusten hiominen jälkikäteen on kolmella kameralla kuvatussa materiaalissa helpompaa. Tämänlaiset asiat voi näkyä lopputuloksessa, etenkin komediassa. (Hirvonen 2003, 159.)

”Leikkauksessa keskeinen ajatus on, että teoksen lopullisesti käytetyn materiaalin eli niin sanotun nettomateriaalin on pystyttävä kertomaan toiminnan ja tapahtumien ydin. tämän periaatteen mukaan kaikki muu aineisto joka ei olennaisesti liity juonen ydintapahtumiin, on käyttökelvotonta, poistettavaa materiaalia.”

(Pirilä & Kivi 2008, 56.)

Monikameratuotannossa on tärkeää, että leikkaaja tutustuu koko materiaaliin vaikka runko oli valmis ja kuvattua materiaalia paljon. Tekniikassa helpottavia toimintoja leikkaajalle on monikameraan tehdyt toiminnot Avidissa. Yleisradio käyttää Avidia leikka-

ukseen ja Avidista löytyy Multi Camera –toiminto, jolla voi analysoida materiaalia nopeasti. Toiminnossa saa kaikki samanaikaiset kamerat näkyviin ruudulla ja esimerkiksi reaktiot on helppo poimia materiaalista.

Kohtauksen sisäiset leikkaukset ovat helppoja ja kuvakulmien vaihto helpottuu.

Yhdellä kameralla ei kuitenkaan ole mahdollista toteuttaa ainutkertaisia tapahtumia tai tilanteita mielenkiintoisesti (Korvenoja 2004, 9).

Uuden ihmisen näkökulma on tärkeää ohjelman sisällön arvioinnissa. Leikkaajan käsiin jätettyyn materiaaliin löytyy uusia ideoita ja näkemyksiä, koska henkilö ei ole ollut niin sisällä ohjelman kuvauksissa. Leikkaaja näkee materiaalin ensimmäistä kertaa ja ei omaa samanlaista tietopohjaa kuin ohjaaja. Ohjaaja on kertonut oman näkemyksensä, mitä kokonaisuudelta haetaan ja mihin on pyritty kuvauksissa. Mononen on itse kertonut, ettei hän mielellään puutu leikkaajan ratkaisuihin ja luottaa heidän ammattitaitoonsa. Tarina rakentuu kuvista ja leikkaajalla on suuri valta sen eteenpäin viemisessä. Ohjaaja on antanut suuntaa leikkaajalle, millaista tunnelmaa haetaan ja mitä tarinan täytyisi kertoa katsojille eli lapsille. Yleisradiossa leikkaaja lähtee työstämään ohjelmaa kokonaisuudeksi näillä eväillä. Totta kai ohjaaja on läsnä tuotannossa alusta loppuun, mutta hän ei sitä leikkaa tai voi vaikuttaa suuresti kuvallisiin viilauksiin leikkauspöydällä. Itse esikoostin kuvatusta materiaalista joka jaksolle rungon, jotta näimme ohjaajan kanssa suuntaa miltä kokonaisuus ja tarina. Näytimme jaksojen raakaleikkaukset leikkaajalle, jotta hän saisi kuvan siitä mitä haemme takaa. Näissä tapauksissa, myös roolijaot ja ajankäyttö tulee vastaan isossa talossa tuotetussa ohjelmassa. näyttää. Jos samasta kohtauksesta leikataan kuvakestoiltaan hyvin erilaiset versiot, koko tapahtuman tyyli laji koetaan erilaisena.

Ohjaaja Olli Mononen itse painotti uuden ihmisen näkökulman tärkeyttä. Ohjaaja on ollut niin sisällä omassa projektissaan, että on tervettä ja eteenpäin vievää haastaa hänen näkemyksiään ohjelman lopputuloksesta. Katsojien ja kohderyhmän näkemystä on todella vaikea saada kesken tuotannon, joten palautteen voi saada työryhmältä ja talon kollegoilta. Edelliset ohjelmat ja oletukset toimivat vain osittain suuntaa antavina katsojien muuttuvien mieltymysten takia.

8 Monikameran taloudellinen näkökulma

8.1 Resurssit

Yksi monikameralla toteutettujen suorien lähetysten tavoitteena on minimoida jälkikäsittelyresurssit. Joskus jälkikäsittelyä ei tarvita lainkaan. Monikameratekniikka mahdollistaa kokonaisen ohjelmajakson tallentamisen valmiiksi. Suuresta tilan tarpeesta johtuen, monikameratuotanto on usein kallista. Taloudellisia resursseja tarvitaan myös ras-kaaseen kalustoon ja suureen henkilöstöön. Monikameratekniikka aiheuttaa usein myös kompromisseja ohjelman sisältöön, kuten äänessä, valaistuksessa ja kuvakulmien valin-nassa. (Kosonen & Häkkinen 2010, 35.)

Närpiäisten kaltaista lastenohjelmaan olisi tarvinnut ajallisesti, että taloudellisesti enemmän resursseja jos ohjelma olisi kuvattu perinteisellä yhden kameran tekniikalla. Suurimaksi osaksi erot olisivat näkyneet ajallisesti ja yhden kuvauspäivän aikana olisi todella vaikea saada kerättyä sama materiaali kuin monikameratekniikalla. Aika on suo-raan verrannollinen rahaan ja monikameralla säästettiin kuvauksissa suuri määrä aikaa. Suunnitteluvaihe ja siihen käytetyt voimavarat eivät eroa juurikaan yhden ja kolmen kameran tuotannossa, joten kuvauksissa ja jälkityössä säästetty aika vaikutti eniten ta-loudellisiin säästöihin.

Työryhmä koostui monikameratuotannossa Ohjaaja/tuottajasta, pääkuvaajasta, näytteli-jöistä, valaisijasta, tuotantokordinaattorista, järjestäjästä, lavastajasta, kolmesta kame-ra/valomiehestä, graafikosta, puvustajasta, maskeeraajasta ja tuotantoassistentista. Käsi-kirjoittajan myytyä tekstinsä yleisradiolle ei hän vaikuttanut tuotannon kustannuksiin, muutamaa palaveriä lukuun ottamatta. Graafikko aloitti suunnittelemaan jälkituotanto-vaiheessa käytettyjä grafiikoita tuotannon aikana ja osallistui myös suunnitteluun. Leik-kaaja hyppäsi mukaan tuotantoon kuvausten päätyttyä. Kaikki työntekijät paitsi näytteli-jät ovat yleisradion omia palkallisia työntekijöitä, jotka ohjataan tuotantojen työtehtä-viin. Närpiäisissä oli kaksi päänäyttelijää, jotka näyttelivät jokaisessa jaksossa. Muut si-vuosa näyttelijät kävivät näyttellessä muutamissa jaksoissa.

Ammattinäyttelijöiden käyttö Yleisradion lastendraamassa ei ole itsestäänselvyys. Lasten ja nuorten toimitus on käyttänyt ohjelmissaan paljon amatöörinäyttelijöitä ja omia työntekijöitään, jolla ei ole ammattiin vaadittua koulutusta, joka tulee taloudellisesti edullisemmaksi tuotannolle. Närpiäiset lastendraama on suuri tuotanto Yleisradiolle ja sen oletetaan jatkuvan myös kahden ensimmäisen tuotantokauden jälkeen. Se kuuluu samaan kategoriaan esimerkiksi ohjaaja Monosen Joulukalenterin kanssa, jonka menestys on jatkunut vuodesta toiseen. Yleisradion lastentoimitus tuottaa tämän kokoluokan tuotantoja vain muutaman vuosittain sen kustannuksista johtuen. Lasten toimituksella on käytössä vuosittain tietty määrä pääomaa tuottaa lastenohjelmia ja uusia ohjelmia. Närpiäiset tuotanto vie vuosittaisesta käytössä olevasta pääomasta suuren palan ja Närpiäisiä tehtiin alkuun kaksi tuotantokautta. Kahden ensimmäisen tuotantokauden ja niiden vastaanoton perusteella yritetään luoda ohjelmalle jatkuvuutta ja omaa yleisöä lasten keskuudessa. Närpiäiset sijoittuu suositun Pikku Kakkosen alaisuuteen ja se on helppoa ohjelman löydettävyyttä.

Tahti kuvauksissa oli ripeä, vaikka monikameratekniikka ei ollut työryhmälle tuttu tapa tehdä lastenohjelmaa. Alkuvaikeuksien kautta tahti pysyi aikataulun mukaisena ja kohtauksia kuvattiin hyvää vauhtia. Aikataulun suunnittelussa tiedettiin, että monikameralla tehdessä kuvaukset etenevät nopeammin. Ohjaaja/tuottaja oli luottavainen, että alkukankeuden jälkeen kuvaukset etenevät kolmella kameralla sulavasti aikataulun mukaisesti.

Monikameratuotannossa kameramiehiä tarvittiin kolme, kun taas yhden kameran tuotannossa kamerassa olisi vain yksi työntekijä. Kameramiesten määrässä yhden kameran tuotanto olisi taloudellisempi tapa kuvata ohjelma, mutta kuvausaikataulu olisi ollut paljon väljempi ja kuvauksiin olisi tarvittu reilusti enemmän aikaa. Yhdestä kameramiehestä johtuva aikataulun piteneminen ei olisi vaikuttanut kustannuksiin kolminkertaisesti vaan on otettava huomioon myös koko työryhmän työntekijöiden kustannukset. Kuvausten venyminen esimerkiksi viikolla yhden kameran takia olisi se kasvattanut työntekijäkustannuksia yli kolmen kameran mahdollistaman säästön.

Yhdellä kameralla ottojen määrä per kohta on karusti laskettuna kolminkertainen ja suoraan verrannollinen kameramäärään. Myös kolme kameraa mahdollistaa pidempiä kohtauksia tai niiden tallentamisen käyttökelpoisesti pidemmälle. Työryhmän kustan-

nuksista suurimpia aikaan nähden ovat näyttelijöiden palkkiot ja suunnittelun onnistuessa näyttelijöiden ei tarvitse olla kuvauksissa vain tarvittava määrä. Näyttelijöiden työajat on yritettävä tehdä mahdollisimman tehokkaaksi, näin ollen kustannuksetkin pysyvät suunnitelluissa raameissa. Monikamera mahdollisti monen näyttelijän kohtauksien tallentamisen ripeästi niin, että turhaa odottelua näyttelijöille ei syntynyt. Enemmän kuin kahden näyttelijän kohtauksia oli muutamia, noin joka viidennessä jaksossa. Päänäyttelijät, joita oli kaksi, esiintyi jokaisessa jaksossa ja yksi kamera ei pysty tallentamaan kuin yhden kuvan kerrallaan, joten on selvää, että kahdesta näyttelijästä pääosin koostuvissa kohtauksissa aikaa ja kuvaa olisi tarvittu paljon enemmän.

Näin ollen näyttelijöiden kustannukset olisivat tuotannossa nousseet siinä missä muunkin työryhmän. Myös ammattinäyttelijöiden käyttö ohjelmassa nopeuttaa kuvauksia, verrattuna amatöörinäyttelijöihin. Klaffivirheiden määrä oli olematonta ja uusia ottoja näyttelijöiden virheistä johtuen oli vain muutamia kuvausten aikana. Näyttelijöiden ammattitaito tuo isossa projektissa näkyviä säästöjä aina henkilöhahmojen luomisprosessista kuvauksiin.

Uskon, että tuttu ympäristö, toimitavat ja ihmiset auttoivat myös positiivisesti Närpiäisten kuvauksissa. Yleisradion työntekijät olivat toimineet pitkään talossa ja tiesivät tarkkaan tavat ja tunsivat muut työntekijät. Vaikka ammattilaisista puhuttaessa oletetaan, että on osattava työskennellä uudessa ympäristössä ja uusilla tavoilla, niin yhteistyön puutteen riskiä ei ollut. Esimerkiksi ohjaaja ja pääkuvaaja omaavat pitkän historian yhdessä Joulukalenteri-tuotannossa. Työryhmälle uudenaikaisessa draamatuotannossa reagoinnin merkitys kasvaa ja on tehtävä ratkaisuja huonojen ja aikaa vievien työtapojen karsimisessa. On luovuttava ajoissa aikaa vievistä tai muuten kuvauksia rasittavista elementeistä. Ensimmäisen tuotantokauden suunnitteluvaiheessa paperilla hyviksi koetut asiat, eivät välttämättä toimineet itse kuvauksissa ja niistä luopuminen on ohjaajan vastuulla.

On vaikea verrata Yleisradion toimintaa ja verrata sitä indieyhtiön voittoa tavoittelevaan ajattelutapaan. Indieyhtiöissä kustannukset on viilattu todella pieniksi ja tuotanto toteutetaan urakkaluontoisesti työntekijöiden selkänahasta. Yleisradion periaatteisiin kuuluu, että voittoa ei tekemisellä pyritä saamaan, vaan käytössä on tietty kassa ja Yleisradion työntekijät ja puitteet. Lähtökohta näiden kahden välillä on erilainen ja se varmasti nä-

kyisi myös lopputuloksessa.

Säästöt henkilöstössä ja aikataulussa vaikuttaisivat tämänkaltaiseen tuotantoon näkyvästi ja kuvallinen että tarinallinen laatu kärsisi. Sisältöä televisioon tehdään niin näiden kahden toimitavat poikkeavat toisistaan suuresti. Keskityn Yleisradion toimiin ja heidän käyttämiin menetelmiin. On selvää, että myös Yle pyrkii tekemään lastenohjelmia ilman turhia kustannuksia. Yleisradion reviirikoneiston toiminta poikkeaa myös yksityisten yhtiöiden toimitavoista, koska se on määritellyt oman sektorinsa työntekijät selkeämmin. Muualla on mahdollista saman ihmisen monet työtehtävät säästötarkoituksessa, mutta Yle on palkannut jokaiseen työtehtävään oman alansa ammattilaisen. Draamatuotannoissa Ylellä kuvaaja kuvaa ja leikkaaja leikkaa, eikä reviiirin ylityksiä juurikaan tehdä tai sallita. Kaikille on määriteltä omat paikkansa ja niistä pidettiin kiinni. Parhaimmassa tapauksessa indieyhtiössä ohjaaja, kuvaaja ja leikkaaja voi olla sama mies. Tämä vaatisi ammattitaitoa kaikissa työtehtävissä, että se ei näkyisi lopputuloksessa.

Mitä enemmän Närpiäiset ohjelmaa tehdään, niin sitä kannattavampaa se on. Ajallisia säästöjä syntyy tutuista työtavoista ja tiedetään edellisten tuotantokausien ongelmat eri työvaiheissa. Lavasteet on jo valmiina ja niitä ei tarvitse tehdä enää uudelleen. Huomioin suuria edistysaskeleita tekemisessä ensimmäisen ja toisen tuotantokauden välissä. Mitä enemmän tuotantokausia ja kuvauspäiviä samalla työryhmällä tehdään, on mahdollista päästä todella sujuvaan kuvaustahtiin. Ensimmäisellä tuotantokaudella kustannuksia nostivat lavasteet ja suunnitteluun käytetty aika, esimerkiksi henkilöhahmojen luominen. Toisesta tuotantokaudesta eteenpäin taloudelliset säästöt näkyvät enimmäkseen ajassa. Tämä on hyvä myös ottaa huomioon kuvausaikataulua suunnitellessa. On helpompi laatia aikatauluja, koska on tiedossa paljon mikäkin työtehtävä vie aikaa.

Leikkaukseen ei voitu käyttää konkreettista harjoitteluaikaa, koska materiaalia ei vielä ollut. Lennosta leikkausta normaalin monikameran tapaan ei ollut ja runkoa ei kasattu suoraan kuvauksissa. Perinteisen monikameran yksi tarkoituksista on säästää jälkikäsitelyaikaa ja tavoite on tehdä vain pienet tarvittavat viilaukset leikkauspöydällä. Leikkaajalle Närpiäisten kuvauksissa ottokerralla kertyi kolmen kameran verran ja tuotantokauden kohden materiaalin määrä oli suuri. Leikkaajan tehtävät perinteiseen monikameraan verrattuna olivat työläämmät ja aikaa kului rutkasti enemmän. Siksi myös jälkikäsitteilyyn oli käytettävä enemmän aikaa. Kuvien leikkaavuus on parempaa kuin yhdellä ka-

meralla, mutta materiaalin määrä ja oikeitten kuvien kasaaminen halutuksi kokonaisuudeksi on aikaa vievää. Jälkikäsitteilyyn oli varattava normaalia enemmän aikaa muihin Ylen lastenohjelmatuotantoihin verrattuna. Vaikka kuvaussihteeri pitää hyvää huolta käyttökelpoisista otoista, niin leikkaajan pitää käydä koko materiaali läpi. Normaalia kuvakäsikirjoitusta ohjaaja ja pääkuvaaja ei laatinut, mikä vaikeutti leikkaajan työtä entisestään. Yhdelle kameralle tuttu kuvakäsikirjoitus auttaa kuvausten lisäksi erittäin paljon myös leikkaajan töitä. Kuvakäsikirjoituksesta leikkaaja voi suoraan nähdä millaisten kuvien yhdistelmää sovitetaan toimivaksi kokonaisuudeksi. Kuvauksissa oli käytetty lavasteen pohjapiirustusta kuvakäsikirjoituksena, jossa näkyi vaan kameroiden paikat ja suunnat. Sopivien kuvakokojen valitseminen tarinan kannalta jäi leikkaajalle.

Vaikka kustannuksissa ja työtunneista pidetään tarkkaa huolta, niin suunnittelun merkitystä ei voi olla korostamatta. Itse kuvauksissa kalusto ja työntekijät on varattu juuri suunnittelulle kuvausajalle. Ongelmia voi syntyä kuvausten venymisessä myös rahallisesti, mutta myös käytännön järjestelyissä. Itse kuvan toteutukseen on syytä käyttää rutkasti aikaa, jotta kaikki on selvää ennen kuvauksia. Valotilanteiden suunnittelu ja harjoittelu perinpohjaisesti säästää kuvauksissa saman verran aikaa, melkein saman verran kuin suunnitteluun käytetty aika. Etenkin valon suunnittelu korostuu monikameradraamassa, jossa on paljon vaikeampi valaista kohteita. Aikataulusuunnitelmien lisäksi on annettava työryhmälle tarpeeksi tunteja harjoitella kuvan luomista. Suunnittelun merkitys on suuri kuvausten sujuvuuden kannalta ja sitä ei kannata aliarvioida työtunteja jaettaessa. Yleisradiossa kuvapuolen työntekijöillä ei ole niin suurta aikaa suunnitella ja hypätä mukaan tuotantoon kuin esimerkiksi ohjaajalla. Esimerkiksi kameramiehet voivat saapua tuotantoon todella pienellä harjoittelumäärällä, jos siihen ei ole varattu aikaa. Kaikille työntekijöille on syytä olla selvää mitä ollaan tekemässä ja miten. Virheistä ja epätietoisuudesta kärsii koko tuotanto ja sen osa-alueet.

Ei niin totutusta toteutustavasta ja monikameran mahdollistamista taloudellisista hyödyistä huolimatta ohjaaja/tuottaja Olli Mononen painottaa toteutustavan valinnan johtuvan tarinapainotteisista syistä.

“Jos kolmen kameran tekniikalla kuvattaessa havaitaan suuria ongelmia, on minulla talon puolesta lupa laittaa peli poikki ja jatkaa yhdellä kameralla. Uskon, että monikamera tuo tarinalle lisää ulottuvuuksia ja lisää rytmiä, mikä

tuo taas kohderyhmälle lisää. Sisältö on paljon tärkeämpää ja raha ei vaikuttanut yhtään kuvaustavan valinnassa.” (Mononen 2012.)

Mononen myös painotti näyttelijöiden työn parantuvan kolmen kameran mahdollistamien pitkien kohtausten seurauksena, joka välittyy suoraan katsojille.

8.2 Monikameradraaman tulevaisuus

Erilaisten monikameratuotantojen osuus televisiossa kasvaa tosi-TV:n ja tuotantoaika-
taulujen kiristymisen myötä. Tämä muutos johtuu ohjelmien luonteen ja tuotantotapo-
jen muutoksesta. Teknologia ja laitteisto tuo mahdollisuuksia tehdä pienelläkin budjetil-
la visuaalisesti näyttäviä ohjelmia. Katsojien laitteisto päivittyy ja heidän on mahdollista
ottaa vastaan kaikenlaista sisältöä. Tekijät miettivät katsojalähtöisesti teoksiaan ja vas-
taanottajien päivittäessä laitteensa nykyaikaisiksi on tekijöiden mahdollisuudet kasvavat
myös sen myötä. Siirryttäessä vuoteen 2013, Yleisradio siirtyi HD-aikaan. Kaikki alet-
tiin tehdä teräväpiirtona, joka toi myös haasteita ja etenkin mahdollisuuksia tekijälle.
Sain olla mukana kahdessa hyvin erilaisessa tuotannossa, jossa käytettiin erilaisia tek-
niikoita. Närpiäiset lastenohjelma kuvattiin perinteisesti lavasteissa kolmella kameralla.
Ohjaaja Mononen ilmaisi halunsa tehdä ohjelmia samalla tekniikalla jatkossakin.

Närpiäisissä käytettiin myös ammattinäyttelijöitä. Taas Bofori nimistä lasten- ja nuorten
agenttiseikkailuohjelmaa on tehty minimaalisella budjetilla virtuaalistudiossa. Boforin
lavasteet teki graafikko, ja ne syötettiin kohtaus kerrallaan vain näytöllä näkyväksi taus-
taksi. Näyttelijät boforissa koostui talon sisältä rekrytoituihin työntekijöihin, joilla ei
näyttelijäkokemusta juuri ollut. Bofori kuvattiin yhdellä kameralla kameran juuri liik-
kumatta. Futuristiseen tarinaan pohjautuvaan ohjelmaan virtuaalistudion taustat ja teh-
dyt lavastekuvat toimivat loistavasti. Lavasteita ja taustoja tehdessä vain mielikuvitus
on rajana mitä sinne halutaan laittaa, koska se graafisesti niiden teko kävi kovin vaivat-
tomasti.

Tulevaisuus on tuonut mahdollisuuden tehdä lastenohjelmaa pienellä budjetilla. Yleis-
radio hyödyntää virtuaalistudiota paljon lastenohjelmissaan, mutta Bofori on täysin vih-
reätä seinää vasten kuvattu sarja. Boforin kustannukset on minimoitu täysin. Puvustus ja

graafiset työtehtävät vievät eniten aikaa tuotannon aikana. Näihinkään työtehtäviin suuria kuluja ei kerry, koska puvustukseen on varattu n. 1000 euroa ja taustoista vastasi graafikko ja lavastaja, joiden ei fyysisesti tarvinnut ostaa kuvauksiin juuri mitään. Puvustaja hankki asusteet noin kahdellekymmenelle hahmolle tuotantokautta kohti, ensimmäisessä tuotantokaudessa kaksinkertaisen määrän, koska hahmot luotiin ensimmäistä kertaa. Rekvisiitta saatiin pääosin kerättyä Yleisradion varastosta.

Virtuaalistudio on Ylellä paljon käytössä lastenohjelmissa ja esimerkiksi pikkukakkosen juonnot ja osa ohjelmista tehdään virtuaalisesti. Vihreätä seinää vasten tai chromaa vasten tehtyjä kuvauksia on tehty jo pitkään, mutta Yleisradio on satsannut varojaan oman virtuaalistudion rakentamiseen. Studio tuo mahdollisuuksia eri ohjelmien tekemiseen, mutta tuotannolliset tekijät toimivat vaikuttavana syynä sen rakentamiseen. Virtuaalistudio on nopeuttanut kuvauksia ja samalla leikannut kustannuksia visuaalisesta ilmettä vahingoittamatta. Koulukuntia on monia myös virtuaalimaailmaa kohtaan. Monet ovat sitä mieltä, että tunnelma kärsii ja että virtuaalisesti ei päästä ikinä samaan tunnelmaan kuin aidoissa lavasteissa ja kuvausmiljoissa. Vielä virtuaalinen tausta ei luo samanlaista tunnelmaa kuin aidot lavasteet, mutta tulevaisuus voi tuoda tullessa entistä aidompia kokemuksia luonnollisesta kuvausympäristöstä.

Kolmella kameralla kuvattaessa kuvan laatu ja sisältö ei saavuta yhden kameran hiottua kuvaa, mutta tekniikan kehitys voi tuoda siihen ongelmaan ratkaisun. Jälkikäteen jo nyt on mahdollista isoimmissa tuotannoissa tuoda valoja ja varjoja sisälle kuvaan. Yleisradion mittakaavassa tähän ei ole vielä menty ja jälkikäsitteilyyn varattu aika, ammattitaito ja laitteet eivät vielä sitä mahdollista näissä resursseissa. Kolmellakin kameralla kuvattaessa pyritään mahdollisimman hyvään kuvaan eikä jälkikäsitteilyn varaan jätetä kuvalisia korjauksia, pois lukien värimääritys.

Tulevaisuudessa monikameradraama on edullisempi tapa valmistaa ohjelmia kuvan laadusta tinkimättä. Kolme kameraa tuo tarinaan omat etunsa ja jälkikäsitteily mahdollistaa kuvan ja valotuksen viemisen yhden kameran tasolle. Etenkin ison budjetin elokuvissa tämänkaltaisen jälkikäsitteilypainotteinen kuvaus ei ole uutta. Jo suunnitteluvaiheessa on otettu huomioon jälkikäsitteilyn mahdollisuudet ja kuvaan jätetään myös sille varaa. Esimerkkinä, amerikkalaiset suuret elokuvatuotannot, jossa valotus kuvauksissa tehdään mahdollisimman tasaiseksi ja varjoja minimoidaan, jotta kaikki voidaan tehdä jälkikä-

teen editointivaiheessa. Varjojen ja valon lisääminen on yleistä suurissa tuotannoissa, myös turhaa informaatiota kuvasta voidaan poistaa jälkikäteen. On selvää, että Yleisradion työtapaa ei voida verrata suuriin elokuvahankkeisiin. Aika on näyttänyt, että uudistuksia Suomen televisiotaloissa tähän suuntaan on tehty. Motivaationa uudistuksiin toimii ajalliset säästöt ja sitä kautta myös taloudelliset säästöt.

”Television kuningaslaji on kuitenkin monikameratuotanto. Sitä ei valkokangasväki osaa. Eikä sitä oikein voi valkokankaalle tehdäkään huolimatta noista oopperataltioinneista, joita ajetaan elokuvateattereihin. Taltiointi on kuitenkin eri asia kuin tv-dramatisointi. Valitettavasti tuon monikameratuotannon osaaminen alkaa huolestuttavasti hiipua Ylessä. Harva ohjaaja ja myös yhä harvempi tv-kuvaaja hallitsee tämän lajin” (Antero Takala 2011)

Bofori toimii suunnan näyttäjänä tulevaisuuden lastenohjelmille. Virtuaalistudio mahdollistaa suuren tuotannon tekemisen kohtuullisessa ajassa. Boforissa henkilöhahmoja on enemmän kuin missään lastenohjelmassa ja kohtausmäärät paisuvat jaksoa kohti suuriaksi. Boforin massiivisuus ei yksinkertaisesti olisi Yleisradion resursseilla mahdollista ilman virtuaalistudiota ja nykyajan mahdollistamia laitteita. Bofori ei ole ainoa esimerkki, jossa käytettiin nykyaikaisia tekniikoita, vaan lastenohjelmien teossa käytetään entistä enemmän teknologian mahdollistamia uutuuksia. Närpiäiset tuotantona oli mielenkiintoinen, koska se poikkesi suuresti tämänkaltaisista virtuaalistudiossa tehdystä ohjelmasta. Kamera määrä ei ollut ainut asia joka erotti nämä ohjelmat toisistaan, vaan vastakkain oli uusia menetelmiä käyttävä ohjelma ja jokseenkin perinteinen tuotanto. Näkisin, että näiden kahden tuotannon tekniikoiden yhdistämisestä voitaisiin saavuttaa tulevaisuudessa tuotannollisesti kannattava ja kuvallisesti täyteläinen lopputulos. Kolmella kameralla kuvattu puoliksi virtuaalisesti lavastettu tuotanto kuulostaakin jo tämän päivän suurelta elokuvatuotannolta. Suunta siis on kohti suurien tuotantojen esimerkkiä, mutta muutamien vuosien viiveellä.

9 Yhteenveto

Monikamera valitseminen vaikuttaa paljon tuotannon luonteeseen ja sen vaikutukset näkyvät kuvaan ja tarinaan vaikuttavissa tuotannon eri ammattiryhmissä. Monikameratekniikka valitaan tuotantoon vain jos se tekee ohjelman tarinasta ja kuvasta paremman, unohtamatta taloudellisten haasteiden asettamia raameja. Keskityin työssäni taiteellisten ratkaisuiden pohtimiseen, vaikka taloudelliset ja tuotannolliset syyt voivat olla myös syynä monikameratekniikan valitsemiseen draamatuotantoon. (Liite 3.) Lopputuloksessa on otettava huomioon kelle tehdään ja miten katsoja hyötyy valitulla tekniikalla toteutetusta ohjelmasta? Närpiäiset lastenohjelman ennakkovalmisteluissa oli tiedossa monikameratekniikan hyvät sekä huonot puolet. Monikameratekniikan valinta tähän tuotantoon oli päätetty jo hyvissä ajoin ohjelman esisuunnitteluvaiheessa. Monikameratekniikan hyödyntäminen lastendraamassa suunniteltiin tuovan ohjelmalle enemmän positiivisia asioita katsojalle, kuin taas negatiivisia. Onnistuttiinko monikameratekniikan tuominen Närpiäisiin suunnitellulla tavalla ja kannattiko se ylipäänsä tehdä kyseisellä tekniikalla?

Kaikkien sommittelullisten tekijöiden, kuten näyttelijöiden, ympäristön, kohteen, äänen, värien ja valojen tulee rytmillisesti tähdätä samaan päämäärään: sanoman välittymiseen. (Pirilä & Kivi 2008, 75.) Ohjelmaa luodessa ohjaaja Olli Monosen tavoitteena oli tuoda tarinaan rytmiä ja nostaa sitä uudelle tasolle monikameratekniikan avuin. Ohjelmaa suunniteltiin tarina ja sisältö edellä, koska se koettiin ohjelmalle tärkeäksi juuri kohderyhmää eli lapsia ajatellen. Selkeä päämäärä oli saada tarinasta täyteläinen monikameran keinoja käyttäen ja nostaa päähenkilöiden kemia tasolle, johon yksi kamera ei ehkä pääse. Ohjaaja/tuottaja Mononen painotti haastatteluissaan, että mahdollisuus oli valita ohjelmaan paras mahdollinen tekniikka kuvata ja että tuotannolliset syyt esimerkiksi ajalliset haasteet eivät olleet syynä monikameran valintaan. Lavastus ja esivalmistelut siis tehtiin monikameratekniikkaa ajatellen ja ottaen huomioon sen haasteet, että hyödyt. Kyse ei siis ollut Yleisradion päätöksestä kuvata ohjelmaa monikameralla, vaan Monosen näkemys taiteellisesti paremmasta ohjelmasta.

Ennen kuin oli luettu ensimmäistäkään riviä Pynnöseltä tilatuista käsikirjoituksista, tiedossa oli, että teksti tullaan muuttamaan kuviksi kolmella kameralla. Yleisradiolta käsikirjoittajalle ei annettu raameja tai rajoitteita koskien toteutustapaa, vaan rauhoitettiin kirjoittajan tilanne rakentaa mahdollisimman hyvää tekstiä lapsille. Tietoinen ratkaisu olla kertomatta käsikirjoittajalle toteutustavasta on voinut olla syynä hyvälle tekstile. Käsikirjoittaja Pynnönen kertoi myös haastatteluissa, että hänellä ei ole mitään käsitystä toteutus- ja kuvaustavoista, joten se ei vaikuttanut tekstien lopputulokseen. Ohjaajalla on tietenkin mahdollisuus antaa vapauksia käsikirjoittajalle, jos hän kokee, että toteutustapa voi antaa kirjoittajalle enemmän vapauksia. Närpiäistuotannossa kuitenkin käsikirjoittajalle ei avattu kuvaustapaa tai sitä kirjoittaja ei udellut Yleisradiolta. Käsikirjoittajalla oli niin sanotusti vain oma mielikuvitus rajana, eikä hänen työtään rajoitettu turhilla rajoittavilla tiedoilla. Käsikirjoittajaa olisi voitu informoida monikameratekniikan positiivisista puolista esimerkiksi, että on mahdollisuus kirjoittaa todella dialogipainotteista tekstiä. Kolmella kameralla dialogit on helppo tallentaa, vaikka lavasteissa olisikin useita näyttelijöitä, jos kohta sen vaatii. Närpiäisten luonteen mukaisesti riitelyt ja nahistelut kuuluivat päähenkilöiden arkeen. Tilattu teksti oli dialogi rikasta, vaikka sitä ei kannustettu tekemään. Uskon tämän johtuvan käsikirjoittajalle annetuista vapaista käsistä ja kirjoittaja on selvästi ymmärtänyt ohjelman halutun luonteen, ymmärtämättä juuri-kaan toteutustapaa. Halutut muutokset käsikirjoitukseen tehtiin vasta tekstien valmistumisen jälkeen, eikä kirjoitusvaiheessa.

Kuvausvaiheessa ilmeni selkeämmin ilmiöt joita tutkin, eli millä tavoin ohjelmasta saatiin parempi juuri monikameratekniikkaa käyttäen? Missä asioissa tarina ja kuvanlaatu törmäsivät ja jouduttiin tekemään kompromisseja? Yleisesti ottaen kompromisseja tarinan ja kuvan suhteen ei tehty, koska ohjelmassa mentiin pääosin tarina edellä ja yritettiin nostaa se mahdollisimman korkeaan laatuun. Taas tarina edellä meneminen syö kuvanlaatua. Tarina oli suunnitellusti pääasia ja sen asettamien rajoitteiden mukaisesti yritettiin tehdä mahdollisimman näyttävää kuvaa.

Ohjaajan työt kuvauksissa painoutuivat enimmäkseen näyttelijäohjaamiseen ja pääkuvaa ja huolehti kuvanlaadusta kuvausryhmän ja valomiesten kanssa. Kolme kameraa mahdollisti näyttelijöille enemmän vapautta ja liikkumatilaa. Monikameratekniikka mahdollisti pidempien ottojen ja kohtausten tallentamisen. Näyttelijöitä saamani palautteen mukaan, he pitivät teatterinomaisesta näyttelemisestä ja pitkistä oloista. Huonoksi

puoleksi he laskivat monikameratekniikassa intensiivisyyden puutteen. Myös yhdellä kameralla kohtausten pirstaloitumisesta aiheutuvista jatkuvuus haasteista he eivät pitäneet. Ohjaaja ja näyttelijä olivat kuvausvaiheessa yhtä mieltä siitä, että monikameralla on mahdollista saavuttaa parempi kohtausten sisäinen kemia vastaanäyttelijään ja jatkuvuus pitkissä oloissa on sulavampi. Näin ollen tarinapainotteiseen tavoitteeseen oli helpompi päästä.

Kuvanlaatu kärsi selvästi monikameratekniikasta. Suurin haaste kuvausryhmällä oli kameroiden paikat ja halutun valon saaminen kohteisiin. Kameroiden paikat pysyivät vakiona melkein koko kuvausten ajan, koska muut kamerat, kalusto ja heijastukset estivät niitä liikkumasta. Tämä oli selvästi parhaan kuvan esteenä. Suurin kuvanlaatua heikentävä tekijä oli monikameran valotus. Pitkien ottojen ja laajan alueen valottaminen teki kuvasta laimean, ottaen huomioon mihin yhdellä kameralla on mahdollista päästä.

Tiiviissä lähikuvassa tai laajassa yleisnäkymässä esiintymisen välillä on selkeä ero. Esiintyjän liikkeiden, eleiden ja ilmeiden suhteellinen dynamiikka on voimakkaampi ja hallitsevampi kuin laajassa yleisnäkymässä. Valaisutyön perusajatuksena on valon ja valaistuksen sommittelutekijöiden muuntelu, kohteen karaktäärin luominen. (Pirilä & Kivi 2005, 52.) Lähikuvien valaisun onnistuminen on tärkeää tarinankerronnassa katsojille. Valokaluston tuominen kohteen lähelle oli melkein mahdotonta, koska ne näkyivät kahden muun kameras kuvassa. Ero näkyi yksittäisten ns. taidekuvien kautta, joita saatettiin ottaa, jos siihen nähtiin tarvetta. Nämä kuvat kuvattiin yhdellä kameralla ja valo saatiin säätää haluamalla tavalla ilman rajoitteita. Kuva oli paljon laadukkaampaa ja saavutettiin näin ollen haluama tunnelma kuvaan. Monikamera valo myös osin rajoitti näyttelijöiden liikkumista, koska paikat käytiin ennen kohtausta läpi mihin valo tulee ja käytiin raiteet näyttelijöille joihin valo on parhaimmillaan.

Teoksessa aiemmin koettu kiihkeä jakso voitiin puolestaan rauhoittaa pitkin kuvakes-toin. Kuvien kestojen muuntelu dramatisoi tapahtumia. Yhdellä kameralla kuvatut dynaamiset otot ovat kestoltaan mitä ovat, ja niitä on mahdoton jälkikäteen lyhentää tai pidentää. Kestoja säätelämällä leikkaaja voi manipuloida katsojaa kokemaan teoksen elämyksellisen ajan halutulla tavalla. (Pirilä & Kivi 2005, 148.) Ohjelmaan tarvittavien kuvien keräyksen jälkeen oli jälkitöiden ja leikkauksen aika. Leikkaajalta saadun palautteen mukaan monikameratekniikalla tallennettujen kohtausten rakentaminen oli help-

poa, koska kuvat kulkivat käsi kädessä ajan kanssa. Rytmä oli helppo määrittää itse, eikä tarvinnut miettiä tekniikasta aiheutuvia ajoitusvirheitä tai viilauksia. Yksi ohjelman pää-tavoitteista eli rytmän löytäminen näyttelijöiden välille oli helpompaa kuin yhdellä ka-meralla kuvattun ohjelman kasauksessa kuva kuvalta. Materiaalin paljoudesta johtuen myös vaihtoehtoja kohtauksiin löytyi ja kohtauksen tunnelma oli helppo viedä haluttuun suuntaan sujuvasti. Myös materiaalin paljous toi ajallisia haasteita, koska kuvavaihtoehtojen läpikäyminen on aikaa vievää. Yhdellä kameralla kuvattu materiaali yleisesti ei sisällä niin paljoa ylimääräistä materiaalia, joka jää leikkausvaiheessa käyttämättä. Yh-den kameran kuvat on kuvattu erillisissä ostoissa, joissa voi ilmetä tunnelmaeroja tai jat-kuvuushaasteita.

Monikameratekniikan valitseminen juuri tähän tuotantoon oli hyvä ratkaisu. Suunnitel-lut hyvät puolet nousivat monikameratekniikasta aiheutuvien rasitteiden yläpuolelle aja-tellen katsojia ja etenkin lapsia. Lopputulosta ei voi verrata kun edellisiin tuotantoihin kuten Joulukalenteriin, joka kuvattiin melkein samanlaisissa olosuhteissa, mutta yhtä kameraa käyttäen. Joulukalenterin hyvä menestys voi johtua myös muista asioista kuin kuvaustekniikasta, mutta sen elementtejä voi verrata Närpiäisten lopputulokseen. Suurin ero mielestäni löytyy näiden kahden tuotannon välillä rytmisissä. Kolme kameraa mah-dollisti paremman rytmän Närpiäis-hahmojen välillä, kun Joulukalenterin jouluinen tunnelma on saatu vangittua paremmin yhden kameran tekniikalla ja sen luomilla valo-tusmahdollisuuksilla. Kuvanlaatu juurikin kohderyhmää ajatellen oli Närpiäisissä hyvä ja suurimman eron sitä verrattaessa yhdellä kameralla kuvattuihin lastenohjelmiin huo-masi vain alan ihmiset. Närpiäisiin, monikamera sopii hyvin. Tarina on helpompi il-maista mielenkiintoisemmin ja halutun rytmän saavuttaminen nostaa lapsien katseluko-kemusta tasoa ylemmäksi. Monikameran valitseminen taiteellisin perustein oli onnistu-nut ratkaisu ja uskon, että tämänkaltaisia lopputuloksia haetaan Yleisradiossa.

Lähteet

- Aaltonen, J. 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Alander, H. 2003. Esi- ja alkuopetusikäisille suunnattujen TV2:n lastenohjelmien arvota ja periaatteet. Pro-Gradu. Jyväskylän Yliopisto.
- Ala-Rakkola, R. Leikkausrytmin löytäminen. Yhden miehen siluetti -dokumentti. Opinnäytetyö. 2010. Tampereen Ammattikorkeakoulu.
- Alasuutari, P. 2011. Laadullinen Tutkimus 2.0. Vastapaino: Tampere.
- Grönfors, M. 1985. Kvalitatiiviset kenttätutkimusmenetelmät. Juva: WSOY.
- Eskola, J & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Halonen, A-M. 2011. Yle.fi
[Http://yle.fi/vintti/yle.fi/kohtaus/kohtaus/teosten-takaa/kuva-kuvaajansanakoinen.htm](http://yle.fi/vintti/yle.fi/kohtaus/kohtaus/teosten-takaa/kuva-kuvaajansanakoinen.htm).
- Hietaniemi, T. Reality-TV leikkaajan silmin. Opinnäytetyö. 2012. Tampereen Ammattikorkeakoulu.
- Haro, T. 2011. Teatteri kuvaamisen ongelmat Vapautuspassio-näytelmässä. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Hirsjärvi, S. 2009. Tuki ja kirjoita. Helsinki: Tammi.
- Hirvonen, E. 2003. Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House.
- Hyytiä, R. 2004. Ennen kuin kamera käy. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Häkkinen, M & Kosonen, P. 2010. Monikameratuotannon suunnittelu ja toteutus urheilutapahtumassa. Opinnäytetyö. Tietojenkäsittely.
- Ikonen, K. 2011. Monikameraohjaus, Kommentokielen merkitys monikameraohjaamisessa. Opinnäytetyö. Tampereen Ammattikorkeakoulu.
- Ilmari Saarelaisen haastattelu. 2011. [Http://yle.fi/vintti/yle.fi/kohtaus/kohtaus/teosten-takaa/tunnelman-takia-ilmari-saarelainen.htm](http://yle.fi/vintti/yle.fi/kohtaus/kohtaus/teosten-takaa/tunnelman-takia-ilmari-saarelainen.htm). 18.5.2011
- Kankkunen, S. 2012. Radionkulttuurisuutiset.
[Http://yle.fi/uutiset/tonttu_toljanteri_tekee_joulukalentereiden_televisiohistoriaa/5683472](http://yle.fi/uutiset/tonttu_toljanteri_tekee_joulukalentereiden_televisiohistoriaa/5683472).
- Keskisuomalainen 2013. Pelle Hermannia ei aiota lyhentää entisestään. 26.02.2013.
- Koivuaho, L. 22.1.2010. [Http://blogit.yle.fi/ruudun-takaa/kuva-syntyy-valosta](http://blogit.yle.fi/ruudun-takaa/kuva-syntyy-valosta).
- Korvenoja, M. 2004. TV-kameratyön perusteet. Helsinki: Stadia.
- Lammi, P. 2000. Yleisradion oppimateriaali. into.yle.fi/virtuaalirti/ohjaaja.
- Luovan työn opas. 2009. 1.0. Filosofian Akatemia.
- Metsämuuronen, J. 2008. Laadullisen tutkimuksen perusteet. Helsinki: International Methelp.
- Nikkinen, A & Vacklin, A. 2012. Television runousoppia. Helsinki: Like.
- Niskala, Janne. 2010. Monikameratuotantojen vertailu. Opinnäytetyö. Tietojenkäsittelyn koulutusohjelma. Mikkelin Ammattikorkeakoulu.
- Närpiäisten työryhmän haastattelut 2012-2013.
 Lehtonen, Jyrki. Pääkuvaaja.
 Mononen, Olli. Ohjaaja ja tuottaja.
 Morkkila, Sinikka. Näyttelijä.
 Pynnönen, Mervi. Käsikirjoittaja.
 Sininisalo, Emilia. Näyttelijä.
- Peltomaa, P. 2006. Tuottaja ja käsikirjoittaja – saman pöydän ääressä, eri puolilla. Taik.

Opinnäytetyö.

Pirilä, K & Peltomaa, H & Kivi, E. 1983. Elokuvailmaisun perusteet. Helsinki: Insinööritieto Oy.

Poutanen, M. Sitcom-sarjan kuvauksesta ja valaisusta. Oppimateriaali. Karelia Amk, 15.2.2011.

Pirilä, K & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Helsinki: Like.

Pirilä, K & Kivi, E. 2008. Otos. Helsinki: Like.

Siren, A. 2013. Yle Tampere.

[Http://yle.fi/uutiset/pelle_hermannia_patkitaan_nopean_nykylapsen_tarpeisiin/6526676](http://yle.fi/uutiset/pelle_hermannia_patkitaan_nopean_nykylapsen_tarpeisiin/6526676).

Suoninen, Annika. 1993. Televisio lasten elämässä. Jyväskylän Yliopisto Nykylätkulttuurin tutkimusyksikkö.

Todorovic A. L. 2006. Television Technology Demystified: A Non-technical Guide. UK: Focal Press.

Toimittaja Rami Saarijärven ja tuottaja Jyrki Laaksosen haastattelu. Yle. 2012.

Vacklin, A & Rosenvall, J & Nikkinen, A. 2007. Elokuvan runousoppia.

KäsiKirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

Vilkkä, H. 2005. Tutki ja Kehitä. Helsinki: Tammi.

Voutila, M. 2004. ”Se haisteli meitä” - Kohderyhmän huomioiminen lastenohjelman toimitustyössä, tapausesimerkkinä Pikku Kakkosen Taitavat koirat. Journalistiikan Pro gradu -tutkielma. Viestintätieteiden laitos, Jyväskylän yliopisto.

Väisänen, J. 2010. Av-mediamediakokonaistuotannon suunnittelu ja toteutus.

Kampusfestarit. 2009. Opinnäytetyö. Tietojenkäsittelyn koulutusohjelma. Mikkelin Ammattikorkeakoulu.

Werner, A. 1996. Lapset ja televisio. Helsinki: Gaudeamus.

Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televi sioon ja elokuvaan. Helsinki: Nemo/Taik.

Yleisradio 2013 a. Yleiradion Intranet. lotta.yle.fi.

Yleisradio 2013 b. Näin Hermannia tehtiin. Yle Elävä arkisto. 1984.

Mervi Pynnösen haastattelu

Vaikuttaako/vaikuttiko toteutustapa kirjoittamistyöhösi?

“Ei se tainnut vaikuttaa millään tavalla. Enhän tiennyt toteuttamistapaa kirjoittamisvaiheessa. Ja minun tapauksessani asia on niin, että minullahan ei ole hajuakaan minkäänlaisista toteuttamistavoista. Olen just niin uusi näissä ympyröissä.”

Miten tietoinen olit Närpiäisten lopullisesta toteutustavasta vai olitko tietoinen ollenkaan ja onko sillä mielestäsi mitään väliä? Jos olit tietoinen niin kuka siitä informoi ja miten?

Annettiinko sinulle paineita toteutustapaa koskien ohjaajalta tai tuottajalta? Yritettiinkö kirjoittamistasi viedä johonkin suuntaan, koska toteutustapa oli tiedossa? Annettiinko sinulle ohjeita tai ns. sääntöjä, rajoitettiin työäsi, koska kyseessä on lasten monikameradraama?

“Olli antoi kyllä täysin vapaat kädet, eikä rajoituksia esittänyt. Ja nimenomaan kehotti olemaan miettimättä mitään, mikä saattaisi olla kirjoittamisen tai ideoinnin esteenä. Itse rajoitin itseäni ja yritin pitää henkilömäärää kohtuullisena ja tapahtumapaikkojen määrän vähäisenä. Toki tiesin sen, että joka osaan tehdään oma tarina ja tarinat eivät jatku seuraavissa osissa.”

Mitä mielestäsi käsikirjoittajana tarvitsee tietää tavasta millä tekstisi toteutetaan ja oliko sinulla valtaa/halua vaikuttaa asiaan?

“En tiedä tarvitseeko tietää, tähänastisessa urassani minun ei ole tarvinnut tietää. Enkä sellaisia kyselty, kyllä niistä varmaan alussa puhuttiin Ollin kanssa, mutta ei se vaikuttanut minun työhöni.”

Närpiäiset Vahinko jakson käsikirjoitus

601

JASSOON VAHINKO
INT. SISÄLLÄ. AAMU
JASSOO, JOLTAKULTA

Joltakulta istuu aamupalalla pöydän ääressä ja katselee Jassoon lattioita, jotka ovat täynnä tavaraa ja vaatteita. Jassoo loikkii edestakaisin puolellaan ja etsii tarvitsemaansa tavaraa.

JOLTAKULTA:

Ethän sinä pysty edes liikkumaan siellä, kun sinun lattiat ovat täynnä roinaa.

JASSOO:

Höpätä siinä, kato nyt vaikka...

Jassoo hyppii yhdellä jalalla tavaroiden yli. Sitten käy niin, että Jassoon tasapaino lähellä viivaa alkaa horjua, hän taistelee ja taistelee tasapainonsa kanssa kädet hui-toen, mutta hän ei voi mitään, vaan kaatuu viivan yli Joltakullan puolelle. Jassoo makaa hetken maassa, sitten hän kapuaa järkyttyneenä seisomaan viivan väärällä puolella.

JASSOO:

Minä...minä

Joltakulta nousee seisomaan.

JOLTAKULTA:

Sinä, sinä... Sinä ylitit viivan.

JASSOO:

Se... se oli vahinko!

JOLTAKULTA:

Mitä väliä, sinä ylitit viivan.

Jassoo peruuttaa hädissään puolellensa. Joltakulta tanssii ja rallattaa.

JOLTAKULTA:

Jassoo ylitti viivan, Jassoo ylitti viivan.

JASSOO:

Joo joo, mutta Joltakulta; se oli vahinko!!!

JOLTAKULTA:

Ei se kyllä ollut, tahallasi sotket ja omiin sotkuihisi kompastuit. Ja mitä väliä. SINÄ ylitit viivan.

JASSOO:

Mutta...

JOLTAKULTA

Se joka ylittää viivan, se joutuu lähtemään. On ihan sama miten se tapahtuu.

JASSOO:

Mutta...

JOLTAKULTA:

Ei mitään muttia. Heippati vaan, nyt pakkaamaan. Sinun pitää lähteä.

Joltakulta vilkuttaa Jassoolle ja sitten tuulettaa voitonriemuisena.

SOVINTOESITYS
INT. SISÄLLÄ. PÄIVÄ
JASSOO, JOLTAKULTA, HELLANLETTAS

Hellanlettas tulee kylään Joltakullan puolelle. Hän kävelee jo tottuneesti suoraan pöytään ja hyväntuulinen Joltakulta tarjoilee hänelle siihen syötävää. Hllanlettas huomaa surullisen tavaroitaan pakkaavan hahmon, Jassoon.

HELLANLETTAS

Mitä nyt?

JOLTAKULTA

Jassoo kaatui omiin sotkuihinsa ja ylitti viivan ja sopimuksessa sanotaan, että se joka ylittää viivan...

HELLANLETTAS

Se joutuu lähtemään.

JOLTAKULTA

Aivan niin.

HELLANLETTAS

Ei, mutta sehän kamalaa. Jassoo ei haluaisi lähteä.

JOLTAKULTA

On hyvä, että Jassoo joutuu lähtemään, sitä paitsi, minä oli täällä muutenkin ensin.

JASSOO

Et muuten ollut...

HELLANLETTAS

Stop tykkänään, se on jo vanha riita. Mutta vaikka Jassoo on rikkonut sopimuksen, ei-

hän hänen silti tarvitse lähteä.

JOLTAKULTA

Täh...?

HELLANLETTAS

Sopimukseenhan voi tehdä sellaisen poikkeuksen, että jos vahingossa ylittää viivan, niin ei tarvitse lähteä.

JASSOO

Joo tehdään!!

JOLTAKULTA

Ei me kyllä tehdä, mitään poikkeuksia.

HELLANLETTAS

Tai vaikka että eka ylitys annetaan anteeksi.

JASSOO

Niin, se olisi hyvä.

JOLTAKULTA

Ei käy. Sopimus mikä sopimus. Viivaa ei saa ylittää milloinkaan, eikä missään olosuhteissa. Piste.

HELLANLETTAS

Enempää en voi auttaa, teidän on kahdestaan selvitettävä tämä asia.

JOLTAKULTA

Tässä mitään apua tarvita, tässä ei ole mitään selvitettävää.

